



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

*Year : 2015*

## Les Adaptations sérielles des aventures de Sherlock Holmes : la représentation filmique du « great detective »

Jeanne Rohner

Jeanne Rohner (2015), Les Adaptations sérielles des aventures de Sherlock Holmes : la représentation filmique du « great detective »

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.  
<http://serval.unil.ch>

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITE DE LAUSANNE  
FACULTE DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès Lettres en Histoire et esthétique du cinéma

**Les adaptations sérielles des aventures de Sherlock Holmes :  
la représentation filmique du « great detective »**

par  
Jeanne Rohner



Sous la direction du professeur Alain Boillat

Session de printemps 2015

*Mrs Hudson* : And I notice you've published another of your stories, Dr. Watson.

*John* : Yes. Did you enjoy it ?

*Mrs Hudson* : No.

*John* : Oh ?

*Mrs Hudson* : I never enjoy them.

*John* : Why not ?

*Mrs Hudson* : Well, I never say anything, do I ? According to you, I just show people up the stairs and serve you breakfasts.

*John* : Well, in the narrative, that is – broadly speaking – your function.

*Mrs Hudson* : My what ?![...] I'm your landlady, not a plot device. [...] You make the room so drab and dingy.

*John* : Oh, blame it on the illustrator. He's out of control. I've had to grow this moustache just so people'll recognise me.

*Sherlock* (BBC, 2010-) , extrait du trailer de l'épisode « Christmas Special 2015 »  
(situé à l'époque victorienne)

# Table des matières

<b>1. Introduction</b> .....	1
<b>2. Conan Doyle et son époque</b> .....	3
2.1 Emergence de la culture de masse.....	3
2.2 Un nouveau « genre » littéraire : le roman-feuilleton.....	5
2.3 Naissance de Sherlock Holmes.....	5
<b>3. La narration sérielle</b> .....	7
3.1 Du roman-feuilleton à la série télévisée.....	7
3.2 Notions de cycle, série et feuilleton.....	9
3.3 Sherlock Holmes : de série littéraire en série filmique.....	12
<b>4. Sherlock Holmes à l'écran</b> .....	15
4.1 Les nombreux visages du détective.....	15
4.2 La construction d'une figure mythique.....	20
4.3 Un personnage aux multiples facettes.....	23
4.3.1 Un héros victorien.....	26
4.3.2 Type et rôle.....	27
4.3.3 Image et star.....	28
4.3.4 L'homme de raison et son double.....	31
4.3.5 John Watson, « conducteur de lumière ».....	35
4.4 Stéréotypes et sérialité.....	35
<b>5. Un personnage transfictionnel ?</b> .....	39
5.1 Le concept de transfictionnalité.....	39
5.1.1 Les frontières de la fiction.....	42
5.1.2 Transfictionnalité et culture populaire.....	45
5.2 Extensions du monde holmésien.....	46
<b>6. Sherlock Holmes au XXI<sup>ème</sup> siècle</b> .....	50
6.1 La série <i>Sherlock</i> .....	51

6.1.1	Entre homme-machine et super-héros.....	53
6.1.2	L'héritage de Conan Doyle : dimension inter-textuelle.....	60
6.1.3	L'entourage de Sherlock.....	61
6.1.4	« We believe in Sherlock ! » : fandom et fanfiction.....	64
6.2	Le Sherlock Holmes de Guy Ritchie : l'intelligence au service de l'action.....	69
6.2.1	Un homme d'action.....	70
6.2.2	L'« Holmes-o-Vision ».....	72
6.2.3	Sherlock Holmes en super-héros.....	75
<b>7.</b>	<b>Série et franchise : entre préservation et émancipation.....</b>	<b>78</b>
<b>8.</b>	<b>Conclusion.....</b>	<b>82</b>
	Bibliographie.....	87
	Filmographie sur Sherlock Holmes.....	96
	Corpus de films.....	107
	<i>Sherlock</i> : liste des épisodes.....	109
	Filmographie de référence.....	110
	Annexes.....	112

## **Remerciements**

Mes premiers remerciements vont au professeur Alain Boillat pour sa disponibilité et ses conseils ainsi qu'à mes parents pour leur soutien.

Je tiens à remercier également Maral Mohsenin pour nos échanges et ses précieux encouragements ainsi que Ludovic Bardet, Emmanuel Mischler et Laurent Billeter pour leurs relectures.

## 1. Introduction

Un Sherlock « réinventé », « dépeussieré<sup>1</sup> ». Une réinvention contemporaine qui « chasse la brume de l'ère victorienne ». C'est en ces termes que Guy Ritchie, Mark Gatiss et Steven Moffat désignent la figure iconique qu'ils ont désiré renouveler. Des propos qui suggèrent une modernisation du mythe, que ce soit par une actualisation du monde holmésien (la série *Sherlock* créée par Gatiss et Moffat) ou de son personnage (la franchise de Guy Ritchie).

Il faut dire que Sherlock Holmes a, depuis sa première apparition sous forme de série littéraire jusqu'à aujourd'hui, toujours su susciter l'intérêt du public. On ne compte plus les nombreuses adaptations filmiques qui constituent une partie du matériel dérivé des quatre romans et des cinquante-six nouvelles écrites par Conan Doyle et publiées entre 1887 et 1930. La résurgence de cette icône populaire sur nos écrans semble produire un nouvel engouement pour le célèbre détective londonien, un siècle après sa création. On se demande alors d'où provient ce plaisir de retrouver le détective de Baker Street sur les écrans. Il faut préciser que cette question, au-delà d'une formule qui peut être appliquée de manière générale à l'ensemble de la filmographie autour de Sherlock Holmes, se pose dans un contexte de développement des technologies de communication et d'expansion de la fan culture. Comment donc expliquer ce regain d'intérêt, à l'ère de la culture numérique et des nouvelles technologies, pour un détective créé sous l'ère victorienne ?

L'étude de cas de notamment deux productions conçues dans les années 2000 peut apporter des pistes de réflexions. En 2009, vingt ans après la dernière apparition de Sherlock Holmes en salles de cinéma, Guy Ritchie sort le premier volet de ce qui deviendra une franchise inspirée de la figure littéraire (le troisième opus est attendu pour 2016). À la même période, c'est la série télévisée *Sherlock*, créée par Mark Gatiss et Steven Moffat, qui connaît à son tour un grand succès public et critique. L'enthousiasme que suscite cette dernière production est tel qu'il amène inévitablement des réflexions relatives à la pérennité du personnage holmésien. Sous l'impulsion de ces deux séries, l'« holmésologie » redouble d'intensité sur les blogs et les réseaux sociaux (renouvelant, de surcroît, l'intérêt des lecteurs pour les nouvelles de Conan Doyle). Partant de ce constat,

---

<sup>1</sup> Les simples prénoms de « Sherlock » et de « John » seront retenus pour dénommer le détective créé par Gatiss et Moffat (leurs prénoms étant d'ailleurs privilégiés dans la série).

on peut se demander quelle vision peut avoir un cinéaste d'aujourd'hui sur un mythe qui n'a eu de cesse d'être exploité par des artistes depuis plus d'un siècle.

Dans un premier temps et avant de s'intéresser au Sherlock Holmes du XXI<sup>ème</sup> siècle, un survol du contexte socio-culturel qui a vu émerger ce type de récit policier est nécessaire. On verra ainsi que la structure des récits sur Sherlock Holmes se distingue de celle de la littérature populaire de la Belle Epoque, souvent publiée dans des périodiques (sous forme de roman-feuilleton). Le fonctionnement sériel de ces récits va déterminer, cinquante ans plus tard, la forme de la série télévisée qui deviendra, à partir des années 1950, le mode de diffusion privilégié des adaptations du canon holmésien. Mon corpus de films qui va servir de base à mes analyses, de logique sérielle, est composé d'un minuscule fragment d'une filmographie très dense. Sa périodisation s'étend des années 1920 jusqu'à aujourd'hui. Evidemment, malgré un ancrage profond dans l'imaginaire de l'ère victorienne, l'univers de Sherlock Holmes a dû s'adapter aux avancées technologiques dans le champ audiovisuel. Ainsi, l'éloignement temporel entre la première série de films sortis au cinéma en 1921 et la série télévisée diffusée dès 2010 sur la chaîne BBC est un critère primordial de sélection. Mon choix repose également sur la variété des modes de diffusion et de réception ainsi que du médium (cinéma ou télévision) dans lequel ces films ou séries s'inscrivent<sup>2</sup>.

Puis, afin de comprendre la constitution du mythe holmésien, l'analyse de la représentation du personnage filmique va être explorée à travers les visages de quelques acteurs l'ayant incarné. Les nombreux apports théoriques sur la sérialité et sur les ressorts de ce type de narration vont d'ailleurs permettre de comprendre le processus de mythification du personnage à travers la constitution de traits (stéréo)typés. De la même façon, le chapitre qui suit introduit le concept de transfictionnalité, notion complexe qui pousse les limites de la fiction pour s'intéresser à ses multiples prolongements. À travers ce prisme théorique, une partie du mystère qui enveloppe la perpétuation du mythe holmésien va être éclairci. Pour finir, la série *Sherlock*, qui conjugue dans sa diégèse de nombreuses pistes réflexives liées à la perméabilité de la frontière entre fiction et réalité – notamment l'investissement des communautés de fans dans la fiction– va être mise en parallèle avec la franchise de Guy Ritchie.

---

<sup>2</sup> Voir corpus en annexe.

## 2. Conan Doyle et son époque

Afin de contextualiser l'apparition de Sherlock Holmes dans le paysage médiatique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, il convient de s'attarder sur la période de la Belle Epoque riche en bouleversements, notamment en ce qui concerne les pratiques culturelles.

### 2.1 Emergence de la culture de masse

Liée à l'évolution des technologies, la culture de masse est souvent opposée à la « high culture » qui, jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, prévalait et n'était accessible que pour la classe aristocratique. En Angleterre<sup>3</sup>, l'évolution rapide des modes de production et de consommation a pour conséquences, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'émergence des journaux à grands tirages. Aussi, au-delà des débats sur l'émergence de la démocratisation de la culture liée au cinéma ou à la télévision, l'apparition d'une culture de masse semble avant tout dépendre de la généralisation de l'instruction ainsi que d'une presse libre et diversifiée, qui insère en ses pages les premiers écrits de littérature populaire<sup>4</sup>. D'une façon générale, l'industrialisation de la production exerce une influence sur les produits culturels, des quotidiens à la littérature en passant par le cinéma.

Dans la vague de cette culture de masse qui éclot au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, de nouvelles formes de textes sont publiées. Déjà, le goût des récits de crimes inspirés de faits divers sanglants ou les confessions de criminels notoires ont un grand succès. Mais c'est le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, à travers le développement de la presse, qui marque un véritable tournant dans les pratiques éditoriales et l'évolution formelle des imprimés. Les périodiques baissent leurs prix, se vendant à un penny, et étalent sur leurs pages à la fois faits divers sanglants, articles politiques et nouvelles sensationnelles. Du côté de l'édition littéraire, les « penny editions » sont également en croissance et, dans les milieux populaires, il est désormais courant de posséder quelques livres. La presse à grand tirage

---

<sup>3</sup> Fabrice Bensimon souligne la précocité de la Grande-Bretagne en ce qui concerne le développement de la culture de masse. Fabrice Bensimon, « L'émergence d'une culture de masse en Grande-Bretagne », in *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

<sup>4</sup> Jean-Yves Mollier veut distinguer la généralisation de la lecture dans les milieux populaire de l'impact d'une culture médiatique qui suivra cette période, à travers le cinéma, la télévision, l'ordinateur, etc. « L'émergence de la culture de masse dans le monde », *ibid.*, pp. 65-80.

qui se généralise dès les années 1890 va encore faire évoluer les habitudes de réception des journaux et magazines. Les grands quotidiens sont de plus en plus lus et ce régulièrement par un public qui se diversifie. Événements sportifs et culturels sont très prisés, notamment le cinéma qui connaît un véritable engouement auprès de la classe ouvrière. Un succès en partie expliqué par la possibilité donnée d'accorder plus de temps à ce type de loisirs. Le fait divers, qui prend un place importante dans les journaux à grands tirages, permet de rassembler les lecteurs. Les crimes qui y sont relatés deviennent l'expression des peurs et des fantasmes d'une société, incarnés par des personnages médiatiques tristement célèbres, tels que Jack l'Eventreur dans le Londres de l'époque victorienne. Le goût du peuple pour le drame va également être satisfait et continuellement ravivé par des spectacles exploitant ou du moins s'inspirant de ce type d'événements<sup>5</sup>. Pièces de théâtre, spectacles de music-hall ou encore cafés-concert et cirques sont des loisirs qui font l'unanimité auprès du public populaire. La hausse de fréquentation des expositions universelles reflète également l'engouement du public pour le divertissement. Les classes populaires adoptent ainsi ces lieux de divertissements conçus pour attirer le plus grand nombre, ceci sans passer par un « détournement de l'objet [d'] affection [de la classe favorisée]<sup>6</sup> ». Le phénomène se prolonge en littérature avec la naissance du roman-feuilleton. Cette « littérature du trottoir » construite sous forme sérielle, part de France pour s'étendre à la Grande-Bretagne<sup>7</sup> ; l'engouement pour ce nouveau « genre » littéraire va être tel que les succès seront rapidement récupérés par l'industrie culturelle.

## 2.2 Un nouveau « genre » littéraire : le roman-feuilleton

Le feuilleton correspond à un mode de publication à l'origine typiquement français<sup>8</sup>. Afin de soutenir l'attention du lecteur, les romans étaient découpés en plusieurs parties de longueur égale, dénommées « instalments » (ou « épisodes »). C'est sous cette influence (certains romans-feuilletons français furent traduits en anglais) qu'en Angleterre, l'émergence de cette nouvelle tendance touche les éditeurs de journaux dans les années 1880, une mode qui concerne tout d'abord les journaux de province pour s'étendre aux

---

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> Jean-Yves Mollier, *ibid.*, p. 74.

<sup>7</sup> Trois pays s'imposent dans la production d'une culture de masse : la France, la Grande-Bretagne et les Etats-Unis. Le « dime novel » (roman à dix sous) américain se vend dès les années 1860 mais le roman-feuilleton apparaît un peu plus tardivement.

<sup>8</sup> Pour des détails sur l'apparition et le développement du feuilleton en France, voir Régis Messac, *Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Encrage, 2011.

quotidiens. Deux types de récits fictionnels illustrés font leur apparition : le « sensation novel » et le « Newgate novel ».

Leur publication fonctionne de manière différente de celle du feuilleton français. En effet, la fréquence de publication du feuilleton français étant élevée, ressorts dramatiques (ou *cliffhanger*, selon la terminologie actuelle) et suspense sont construits et fragmentés de telle sorte que le lecteur ait envie de continuer à lire l'histoire. À l'opposé, les récits anglais sont publiés dans des journaux à parution hebdomadaire ou mensuelle, ce qui ne facilite pas l'utilisation de ce procédé mais permet par contre la parution d'épisodes de longueur plus conséquente. À l'époque victorienne, nombre d'écrivains s'inspirent non moins des chroniques des faits divers que du cadre dans lequel celles-ci se sont déroulées. L'ambiance qui règne dans ces romans dits « sensationnalistes » se rapproche déjà de celle du « detective novel ». C'est ainsi que les transformations urbaines et l'expansion de la ville moderne sont très souvent retranscrites dans les récits. La psychologie des personnages reste encore secondaire ; l'intrigue, souvent baignée dans un décor moderne et urbain, est au premier plan. Une nouvelle forme d'écriture est née, constituée de personnages récurrents, liée à l'essor d'une littérature plus commerciale qu'auparavant.

### 2.3 Naissance de Sherlock Holmes

C'est dans ce contexte de généralisation du roman-feuilleton et d'émergence du « Newgate novel » (apparenté au « detective novel ») que naît le récit policier. À cette même période, Sir Arthur Conan Doyle, inspiré par les pionniers de ce genre littéraire, notamment Edgar Allan Poe<sup>9</sup> et Emile Gaboriau<sup>10</sup>, imagine le personnage de Sherlock Holmes. Avant la publication de la première aventure du célèbre détective, Conan Doyle n'est pas encore un écrivain connu. L'écriture lui permet de compléter son salaire de médecin et ses nouvelles, publiées dans des magazines, rencontrent peu de succès. Peu à peu naît un certain intérêt pour une activité à laquelle il n'attachait au départ pas beaucoup d'importance. La presse va lui permettre de révéler un nouveau personnage dont l'inspiration provient tout autant d'individus réels que de personnage fictifs.

Les récits feuilletonesques et les récits de Conan Doyle vont s'appuyer sur le « Newgate novel » et ses représentants, Charles Reade et Wilkie Collins. Mais ce ne seront pas les

---

<sup>9</sup> Voir *Murder in the Rue Morgue*, 1841.

<sup>10</sup> Voir *L'Affaire Lerouge*, 1866.

seules sources d'inspiration de Conan Doyle. Le chevalier Dupin, héros créé par Edgar Allan Poe<sup>11</sup>, et l'inspecteur Lecoq, créature d'Emile Gaboriau<sup>12</sup>, vont également influencer les traits du plus célèbre détective consultant au service de Scotland Yard. Conan Doyle reprend non seulement l'idée narrative du compère chroniqueur, énoncée dans le roman de Poe, mais aussi certains traits de caractère du chevalier. Mais ce sont surtout les méthodes d'observations et de déductions, qui ne sont pas sans rappeler celles où excellent Dupin, qui rapprochent les deux enquêteurs. De la même façon, le personnage de détective imaginé par le français Emile Gaboriau a beaucoup inspiré la construction du personnage de Sherlock Holmes. Sa faculté d'allier force physique et art du déguisement rappelle inévitablement le détective de Baker Street. De plus, Lecoq a un esprit scientifique ; comme Sherlock Holmes, il se méfie particulièrement des « considérations émotionnelles qui ne cadrent pas avec un raisonnement clair<sup>13</sup> ». Le prélèvement et l'examen minutieux d'indices inspectés par un savant enchaînement d'observations et de déductions sont des exercices qui ravissent l'esprit analytique que ce soit d'un Lecoq, d'un Dupin ou d'un Sherlock Holmes<sup>14</sup>. En cela, les enquêteurs sont tous trois assimilés à des limiers traquant une proie<sup>15</sup>. La référence animale se retrouve d'ailleurs dans leurs aventures, la quête du détective se rapprochant d'une chasse dans laquelle l'homme déploie toutes ses facultés sensorielles pour traquer la piste qui le mènera au prochain indice. Enfin, un autre personnage, bien réel celui-ci, a inspiré l'auteur britannique : il s'agit de Joseph Bell, professeur de chirurgie duquel Conan Doyle a suivi l'enseignement lors de sa formation en médecine. Ses capacités de diagnosticien mais aussi son apparence physique ont inspiré Conan Doyle pour la création de son « détective scientifique<sup>16</sup> ».

---

<sup>11</sup> Le personnage de Dupin, enquêteur privé évoluant à Paris, aux brillantes facultés d'analyse et d'observation, apparaît dans trois nouvelles d'Edgar Allan Poe. L'œuvre du romancier ne sera que peu lue en Angleterre, alors qu'il remportera un certain succès en France. Régis Messac explique ce constat du fait du dédain que pouvait porter les écrivains britanniques sur leurs confrères américains.

<sup>12</sup> Lecoq, inspecteur de la Sûreté à Paris, naît sous la plume de l'écrivain français Emile Gaboriau dans le roman *Monsieur Lecoq* paru sous forme de feuilleton en 1867.

<sup>13</sup> Arthur Conan Doyle, « Le signe des quatre », *Les Aventures de Sherlock Holmes*, vol.1, Paris, Omnibus, 2005, p. 217, in Natacha Levet, *De Baker Street au grand écran*, Ed. Autrement, 2012, p. 18.

<sup>14</sup> La référence au héros imaginé par Poe est d'ailleurs explicitement soulignée dans « Une étude en rouge », lorsque Watson le compare à Dupin.

<sup>15</sup> Natacha Levet relève que l'utilisation de ce parallèle animalier « est une manière pour l'écrivain de s'affirmer conscient des stéréotypes du genre, un signe d'auto-ironie [puisqu], reprise dans les romans policiers archaïques, la métaphore devient cliché de genre et c'est en tant que tel qu'elle est utilisée par des auteurs comme Conan Doyle [...] ». Natacha Levet, *op.cit.*, pp. 21-22.

<sup>16</sup> « Physiquement, on peut penser qu'il a inspiré le personnage de Sherlock Holmes, puisque Conan Doyle décrit ainsi dans *Ma Vie Aventureuse* [son autobiographie] : "Mince, sec et nerveux,

Finalement, si Sherlock Holmes s'est imposé comme le paradigme du détective privé, les différentes sources qui ont mené Conan Doyle à concevoir son héros sont indispensables pour comprendre un modèle constitué autant de reprises que d'éléments novateurs.

### 3. La narration sérielle

Avant d'appréhender les ressorts d'une narration sérielle dans les adaptations audiovisuelles sur Sherlock Holmes, le principe de sérialité doit être éclairci à travers la période allant de sa généralisation dans les fictions de la Belle Epoque jusqu'à la série télévisée contemporaine.

#### 3.1 Du roman-feuilleton à la série télévisée

Le récit sériel, paru tout d'abord sous la forme de roman-feuilleton, se heurte au principe esthétique valorisé jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle selon lequel la valeur d'une œuvre d'art se juge sur son degré de nouveauté ou d'innovation. La répétition d'un schéma est en effet assimilée à un travail industriel sans intérêt artistique<sup>17</sup>. Cette paralittérature, en raison de sa production sérielle qui repose très souvent sur des genres établis et de son but avoué, celui de la transmission d'un plaisir au public, est donc fortement critiquée et mise en opposition avec les textes ou objets « artistiques ». Umberto Eco relativise cependant cette idée d'un lien entre répétition et médias de masse, tout art étant répétitif dans la mesure où « rien n'empêche les types de répétition [...] de réunir les conditions nécessaires à la concrétisation d'une valeur esthétique [...] »<sup>18</sup>. Lorsqu'un auteur réitère l'usage de connotations inhérentes à un personnage (Eco cite l'exemple des « tics » de Sherlock Holmes), « les défauts, les gestes, les habitudes du personnage décrit nous permettent de reconnaître en lui un vieil ami<sup>19</sup> » et ces itérations participent au plaisir du lecteur ou du spectateur<sup>20</sup>. Le goût des lecteurs pour le retour d'un personnage ou la

---

le nez puissant, le visage aigu, les yeux pénétrants et gris, les épaules anguleuses » ». Natacha Levet, *ibid.*, pp. 22-23.

<sup>17</sup> Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, University of Indiana Press, 1990, p. 83.

<sup>18</sup> Umberto Eco, *ibid.*, p. 19.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> Monfort rejette cette idée du « plaisir de la non-histoire, [...] capacité qu'a le lecteur d'un récit de suivre les transformations narratives qui le constituent, [érigée par Eco] en norme positive. » La répétition entendue par Eco est une information constante au sein d'une série, à laquelle le lecteur

répétition d'une structure s'associe donc aux efforts de l'auteur pour nourrir cet effet de répétition tout en restant innovant ; Letourneux appelle ce mécanisme le « pacte de lecture sériel<sup>21</sup> ». La répétition peut également se mêler à une histoire en apparence différente mais qui pourtant n'est qu'une réplique d'un type de récit connu par le spectateur.

Ainsi, alors qu'en littérature, l'accent est mis sur la sérialité et les genres populaires pour plaire aux masses laborieuses, des années 1910, la même stratégie commerciale est progressivement mise en oeuvre sur grand écran. Dans le prolongement du roman-feuilleton, la production de films à structure sérielle est très courante à l'avènement du cinéma. Ainsi, dans les années 1910, la littérature populaire fait son retour par le biais notamment du « roman-cinéma » (ou « ciné-roman<sup>22</sup> »). Adaptations théâtrales et cinématographiques proposent un prolongement du plaisir ressenti par les lecteurs d'enquêtes criminelles dans les journaux<sup>23</sup>. Puis, dans les années 1930, il est fréquent de voir en salle des films à épisodes souvent adaptés de romans-feuilletons populaires. Certains films vont être ensuite imprimés dans des journaux ou des magazines, si bien que cinéma et littérature populaire vont se compléter. Le film à épisode (pendant du *serial* américain) propose de suivre les aventures de héros récurrents sous forme d'un récit découpé en segments. Nick Carter, détective américain créé en 1884, est le premier personnage feuilletonesque à être adapté au cinéma. En France, l'engouement du public est fort ; *Fantômas*, le personnage de justicier repris au cinéma par Louis Feuillade, devient dès 1913 la première réalisation cinématographique à tenter d'imiter l'échelonnement du suspens dramatique propre au roman-feuilleton qui lui avait donné naissance<sup>24</sup>. Ainsi, le film à épisodes reprend le principe « feuilletonesque » à travers l'adaptation de récits

---

peut se rattacher en dépit des « variantes qui déclinent un schème préétabli ». Dans cette optique, les aventures de Sherlock Holmes seraient plutôt déclinées par le procédé de recommencement d'éléments – constitutif à la discontinuité qui définit la série – laissant place à l'idée de changement et d'improvisation. Bruno Monfort, « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire” : récit et discontinuité », *Poétique*, n°101, février 1995, p. 57.

<sup>21</sup> Matthieu Letourneux, « Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels », *Belphégor*, vol.1, n°11, 2013, p. 8.

<sup>22</sup> Diverses appellations existent et les formes que la pratique recoupe sont également très variées. Selon Jeanne-Marie Clerc, il désigne « sans distinction, les films à épisodes imités du roman-feuilleton et les transpositions romanesques publiées parallèlement [...] ». Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Ed. Nathan, 1993, p. 97.

<sup>23</sup> En France, on peut citer le succès de *Fantômas* et de *Arsène Lupin*. Bien que l'industrie culturelle s'inspire, en dramatisant, des faits divers, Jean-Yves Mollier souligne qu'il n'existe pas de confusion entre réalité et fiction dans l'esprit du public.

<sup>24</sup> Clément Combes, « La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle », Thèse doctorale, Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013.

souvent romanesques et en échelonnant l'histoire sur différents épisodes, terminés chacun par un cliffhanger pour alimenter l'effet de suspens.

Finalement, le film à épisodes se fait de plus en plus rare dans les 1930, en raison de l'arrivée de la radio (qui va également exploiter le format du feuilleton) puis de la télévision. De plus, le public de cinéma s'intéresse davantage à des productions plus longues et plus denses. Mais la forme sérielle perdurera à travers la popularisation de la télévision qui deviendra « l'héritière sémiotique et narratologique (parfois même diégétique) du roman-feuilleton populaire du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>25</sup> ».

### 3.2 Notions de cycle, série et feuilleton

La notion de sérialité recoupe une pluralité de termes que nombre de chercheurs ont essayé de clarifier. Anne Besson, dont le champ de recherche se concentre, entre autres, sur les ensembles romanesques<sup>26</sup>, analyse le développement de personnages récurrents compris à l'intérieur de deux structures narratives, le cycle<sup>27</sup> et la série<sup>28</sup>. Une simple formulation distingue les deux notions : « la série consiste à donner *encore* au public ce qu'il a déjà plébiscité, le cycle à lui donner *davantage* de ce qu'il a déjà plébiscité<sup>29</sup> ». Alors que la série est une publication en volumes indépendants les uns des autres (chaque volume pouvant être lu et apprécié pour lui seul), le cycle propose une continuité diégétique entre ses épisodes. Aussi, bien que ces deux formules aient en commun la récurrence d'un personnage, ce retour se fait de manière répétitive et non chronologique dans le cas de la série. Monfort rejoint cette même idée lorsqu'il décrit la série comme « [s'efforçant] de satisfaire l'attente des lecteurs en exploitant le retour de situations figées ou d'éléments textuels hautement prévisibles parce qu'ils sont conservés à l'identique d'un récit à l'autre [...]»<sup>30</sup>. Les personnages principaux ont des traits stables, n'évoluant que très

---

<sup>25</sup> Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels*, Ed. du Cefal, 2000, p. 28.

<sup>26</sup> Le début de la publication des romans en volume correspond, en France, à la parution, au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, de la série des *Fantômas*.

<sup>27</sup> Le cycle serait le descendant du roman-feuilleton. À noter que ce terme n'existe qu'en littérature.

<sup>28</sup> Voir Anne Besson, *D'Assimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, 2004.

<sup>29</sup> Anne Besson, *ibid.*, p. 19.

<sup>30</sup> Bruno Monfort, « Sherlock Holmes et le plaisir de la non-histoire : série et discontinuité », *op.cit.*, p. 57, in Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 100.

peu. Au contraire, le personnage du cycle, lui, revient d'un épisode à l'autre dans un monde fictionnel qui évolue ; « le héros vieillit et conserve la mémoire de ses aventures antérieures<sup>31</sup> ». Il faut cependant garder à l'esprit qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, les catégories dans lesquelles se placent les œuvres littéraires sont floues en raison de la grande variété des modes de publication et de la visée de l'éditeur ou de l'auteur<sup>32</sup>.

La logique de la série télévisée est basée sur une répétition agissant au niveau temporel (par diffusion régulière) et formel (structure narrative et genres privilégiés), des éléments nécessaires à l'adhésion des spectateurs. Seules de légères variations l'éloignent d'une véritable production standardisée. Sans s'attarder plus longuement sur de subtiles variations terminologiques, il faut cependant relever la complexité de constituer une typologie de la série télévisuelle. La structure sérielle englobe en effet de nombreux formats dont les limites définitives sont parfois difficiles à établir<sup>33</sup>. Toutefois les théoriciens s'accordent aujourd'hui sur une distinction générale à faire entre le « feuilleton » et la « série », division qui porte principalement sur l'unicité diégétique des épisodes<sup>34</sup>. Alors que le feuilleton recoupe une fiction fragmentée en plusieurs épisodes, la série propose des épisodes possédant leur propre unité diégétique dans lesquels reviennent un/des héro(s) à la personnalité stable d'un épisode à l'autre<sup>35</sup>. Dans le même ordre d'idée, Noël Nel introduit la « mise en feuilleton<sup>36</sup> », et la « mise en série<sup>37</sup> » comme procédés de création télévisuelle. Or, ces catégories restent perméables et il est, depuis les années 1960, de plus en plus fréquent de voir des intrigues fermées se superposer à une intrigue continue

---

<sup>31</sup> Matthieu Letourneux, « Cycles, collections et pratiques populaires. L'interminable tour du monde de Friquet », in *Cycles, collections et pratiques populaires*, Paris, L'Harmattan, avril 2008, p. 99.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> Parmi les précurseurs, il faut citer Umberto Eco qui fut le premier à dresser une typologie de la série télévisée.

<sup>34</sup> Stéphane Benassi remarque que la presse française des années 1950 utilise indistinctement le terme « feuilleton » pour évoquer toutes formes de fictions à épisodes. Stéphane Benassi, *op. cit.*, p. 30.

<sup>35</sup> La série *Columbo* (1971-2003) constitue un exemple typique de sérialisation.

<sup>36</sup> « Opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps ». Noël Nel, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », in « Les feuilletons télévisés européens », *Cinemaction*, n°57, 1990, p. 64.

<sup>37</sup> « Opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles autour d'un héros permanent [des personnages qui ne vieillissent pas, tels que *Maigret* ou *Columbo*] ou d'un horizon de références, cadre mémoriel constant [par exemple la série *Les grands fleuves* (1979-1980) où chaque émission est consacrée à un fleuve du monde] ». Noël Nel, *ibid.*, p. 65).

entre épisodes (par exemple, le développement de la vie personnelle des héros<sup>38</sup>). L'hybridité de ces formes narratives, très courante de nos jours, complexifie la génération d'une typologie des genres et sous-genres dans la série télévisée. À noter que cette hybridité ne se déroule pas seulement au niveau narratif mais aussi à l'échelle de sa réception. Ainsi, aux vues de l'importance donnée par à Moriarty dans les écrits apocryphes, les lecteurs de Conan Doyle perçoivent sans doute davantage ses récits (même si publiés sous forme de nouvelles) comme composant un cycle/feuilleton<sup>39</sup>.

Comme mentionné précédemment, ces série et feuilleton ont déjà fait leur preuve dans d'autres médiums.

Feuilletons et séries ne font donc que changer de médium, passant de la presse aux livres, des livres au cinéma, du cinéma à la radio puis à la télévision qui, à son tour, emprunte ces formes narratives en les adaptant avec les moyens qui lui sont propres.<sup>40</sup>

Certe, la télévision a permis de fidéliser un plus large public en réutilisant ces mêmes procédés. Pourtant, les « récits basés sur la redondance<sup>41</sup> », qui invitent le spectateur à la détente, proviennent bien du roman-feuilleton du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Tout ce qu'on peut dire, c'est que le feuilleton du XIX<sup>ème</sup> siècle et les mass media contemporains recourent à des procédés *différents* pour donner au prévu l'apparence de l'inattendu<sup>42</sup>.

Ainsi, Eco, bien que reconnaissant l'impact du roman-feuilleton sur les séries télévisées de son époque, saisit ces deux dispositifs selon les rapports qu'ils entretiennent avec la société qui les a produits<sup>43</sup>. La série télévisée apporte une nouvelle dimension à la tension entre innovation et répétition, préexistante dans la fiction populaire du XIX<sup>ème</sup> siècle. À noter

---

<sup>38</sup> Stéphane Benassi reprend cette distinction émise par Noël Nel en lui apportant quelques précisions pour constituer une nouvelle typologie de la fiction à épisodes (à partir du modèle français). Il énonce deux branches (ou « genre ») de la fiction télévisée que constituent la fiction plurielle (qui comprend la feuilletonisation et la sérialisation) et la fiction unitaire ou singulière (qui génère le téléfilm). Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels*, *op.cit.*

<sup>39</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, *op. cit.*

<sup>40</sup> Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>41</sup> Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n°68, 1994 [1985], p. 13

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> Eco met ainsi en opposition la logique feuilletonesque du XIX<sup>ème</sup> siècle et celle de la série télévisée des années 1990. Alors que le roman-feuilleton apparaît au sein d'une société bourgeoise astreinte à des règles et à des principes moraux, la série télévisée est, elle, contemporaine à un bouleversement social, à une société « qui [appelle] des récits basés sur la redondance ». « [...] require a narrative based upon narrative », Umberto Eco, *Limits of Interpretation.*, p. 165, ma trad.

que Clément Combes minimise avec justesse la portée de la théorie énoncée par Eco, dans la mesure où celle-ci concerne des séries à « épisodes fermés » ou à forme itérative (de style *Columbo* ou *Starsky et Hutch*), des productions qui certes dominent le paysage télévisuel français des années 1980, mais qui paraissent obsolètes aujourd'hui. On assiste en effet depuis les années 2000 à des formules mêlant feuilletonisation et sérialisation dans lesquelles l'évolution psychologique des héros atteint une importance égale à l'intrigue<sup>44</sup>.

Il n'empêche que Eco amorce l'idée précurseuse d'une série télévisée comme médium illustrant parfaitement une logique faite d'un jeu de répétitions et de variations (qui repose souvent sur des stéréotypes liés à un genre) ; un mécanisme qui captive les téléspectateurs en répondant à leurs attentes sous couvert de nouveaux éléments d'intrigue. À l'extrême, innovations et répétitions pourraient être utilisées à l'infini jusqu'à se rapprocher de l'exercice de style et solliciter le regard d'un public nouveau<sup>45</sup>. Finalement, aux vues de l'hybridité des formes opérant dans les productions télévisées sérielles actuelles et, de manière générale, du nombre très réduit de réalisations « purement » sérielles ou feuilletonnantes, les termes de « feuilletonisation » et de « sérialisation » seront privilégiés dans ce travail. Ce vocabulaire présuppose en effet l'absence d'une réelle dichotomie entre les deux processus. De plus, garder à l'esprit les mécanismes de répétitions et de variations, de discontinuité et de continuité, semble nécessaire pour comprendre la construction du mythe de Sherlock Holmes et l'inaltérable curiosité du public envers le monde créé par Conan Doyle.

### 3.3 Sherlock Holmes : de série littéraire en série filmique

Dans ce contexte, la première histoire qui met en scène Sherlock Holmes et le Dr. Watson, intitulée « Une étude en rouge »<sup>46</sup>, est cédée pour un prix plus que modique pour paraître en 1887 dans un numéro spécial d'un magazine. Son succès n'est pas immédiat,

---

<sup>44</sup> Clément Combes, « La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle », *op. cit.*

<sup>45</sup> Se basant sur les travaux de Omar Calabrese, Umberto Eco conclut son article en montrant son enthousiasme au sujet du potentiel infini de ce rapport entre répétitions et innovations, qui aura pour conséquences la sollicitation du regard d'un public nouveau sachant apprécier avant tout le style d'une oeuvre et ses variations. « Ce qui doit être apprécié – suggère l'esthétique post-moderne – c'est le fait qu'une série de variations possibles est potentiellement infinie ». Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>46</sup> Arthur Conan Doyle, « Une Etude en Rouge » [« A Study in Scarlet »], 1887, paru dans le *Beeton's Christmas Annual*.

mais cette première œuvre, rédigée sous forme de roman, se fait tout de même remarquer par des éditeurs américains. En effet, l'écrivain est par la suite engagé par la maison J.B. Lippincott & Co. pour écrire un deuxième roman avec le même duo : ce sera « Le signe des quatre »<sup>47</sup>. Son travail pour le mensuel *The Strand Magazine* débute en 1891 avec la publication de « Un scandale en Bohême »<sup>48</sup>. L'homme de lettres se rend vite compte des potentialités d'un récit sériel à personnages récurrents paraissant dans un magazine à tirage mensuel:

À considérer les histoires qui paraissaient sans lien entre elles dans ces divers périodiques, une idée m'avait frappée : qu'il suffisait d'un seul personnage circulant à travers une série, s'il retenait suffisamment l'attention du lecteur, pour faire de ce lecteur un fidèle du magazine en question. D'un autre côté, il m'était apparu depuis longtemps que le feuilleton ordinaire était pour un magazine plutôt un obstacle qu'un secours, car tôt ou tard on manquait un numéro, et par la suite on s'en désintéressait. À l'évidence, le compromis idéal était *un personnage qui assurait la continuité et malgré tout des livraisons formant chacune un tout par elle-même*<sup>49</sup>.

Autrement dit, le mode de publication du *Strand Magazine* a déterminé les choix formels de rédaction de ces aventures. Compte tenu de la clairvoyance de Conan Doyle sur le sujet, l'écrivain se présente comme le précurseur d'une démarche novatrice. Un découpage de type feuilletonesque dans un hebdomadaire ou un quotidien peut très bien fonctionner, même dans le cas où le lecteur manquerait quelques numéros. Le magazine, par contre, n'a pas vraiment intérêt à publier un récit dont la trame narrative risque de ne plus faire sens au lecteur qui devra attendre un ou deux mois avant la parution de sa suite. Par conséquent, Conan Doyle trouve un équilibre par le biais d'un système de retour du personnage: dans l'idéal, il parvient à satisfaire autant le lecteur assidu, qui attend avec impatience la suite des aventures de son héros, que celui qui ne se procure qu'occasionnellement le magazine. Ce dernier peut en effet avoir plaisir à découvrir une nouvelle histoire, même dans le cas où il ignorerait les péripéties précédentes, chaque récit se suffisant à lui-même. Une formule qui comporte donc bien des avantages, en premier lieu celui de garder en haleine le lecteur tout en lui offrant la joie de retrouver un personnage ou de reconnaître une même trame narrative<sup>50</sup>. De plus, les inconvénients propres au roman-feuilleton, tels qu'un texte alourdi par de longs passages descriptifs (imposés par la forme même du feuilleton), sont

---

<sup>47</sup> Arthur Conan Doyle, « Le Signe des Quatre » [« The Sign of the Four »], 1890, paru dans le *Lippincott's Monthly Magazine*, avant d'être publié en roman.

<sup>48</sup> Arthur Conan Doyle, « Un Scandale en Bohême » [« A Scandal in Bohemia »], *Les Aventures de Sherlock Holmes*, Ed, Décimale, Format Kindle, 27 juillet 2013 [1891].

<sup>49</sup> Arthur Conan Doyle, *Memories and Adventures*, pp. 95-96, in Anne Besson, *op.cit.*, p. 20.

<sup>50</sup> Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *op.cit.*

ainsi évités. Or, afin de garantir une certaine continuité entre les textes autonomes, Conan Doyle use de stratégies. Bruno Monfort cite par exemple le procédé de présupposition, utilisé souvent à travers un échange « complice » entre les personnages, et qui peut mener le lecteur à supposer l'existence d'une succession d'événements dont il a été exclu<sup>51</sup>. Toutefois, Eco est d'avis que c'est la répétition d'éléments variants à partir d'un « schème préétabli » qui est plaisant pour le lecteur/spectateur ; « c'est le retour du même sous l'aspect de l'inédit qui donne au lecteur le sentiment rassurant mais illusoire d'un savoir partagé avec le texte<sup>52</sup> ». Pour Monfort, le recommencement laisse place à l'improvisation et à des situations inattendues qui ne s'insèrent parfois même pas dans le schéma narratif généralement imputable au récit holmésien ou qui s'intègrent dans l'histoire contemporaine de son héros<sup>53</sup>. Cette manière de faire évoluer un récit tout en l'ancrant dans sa sérialité, en particulier à travers son intégration dans le monde contemporain, se retrouve particulièrement dans deux adaptations filmiques sérielles, détaillées plus loin dans ce travail<sup>54</sup>.

En parallèle du succès littéraire de Sherlock Holmes, le public contemporain de Conan Doyle découvre, dès le tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, les premières adaptations cinématographiques de ses aventures. La structure narrative sérielle est couramment choisie pour relater ses exploits sur grand puis petit écran, adaptations plus ou moins fidèles de ce que les admirateurs du personnage – les holmésiens – appelleront le « canon<sup>55</sup> ». De plus, les stratégies d'attraction et de captation d'attention du public sont, surtout en ce qui concerne ces premières réalisations, très similaires à celles activées par le canon : l'action prime sur la psychologie des personnages, le ton mélodramatique et le sensationnalisme se font fortement ressentir<sup>56</sup>. Le retour du personnage est évidemment un

---

<sup>51</sup> Bruno Monfort cite en guise d'exemple un extrait de « Les hêtres pourpres » ([« The Adventure of the Copper Beeches »], 1892). Watson y énonce quatre précédentes aventures dans l'ordre chronologique de publication (et non pas dans leur ordre d'apparition dans la fiction), signifiant au lecteur que Holmes et Watson ont sur lui l'avantage d'en connaître les développements. Bruno Monfort, « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire” : série et discontinuité », *op. cit.*, p.56.

<sup>52</sup> Bruno Monfort, *ibid.*, p. 57.

<sup>53</sup> « Son Dernier Coup d'Archet » se déroule durant la Première Guerre mondiale. Holmes se transforme pour l'occasion en contre-espion au service de l'Empire britannique.

<sup>54</sup> Il s'agit de la série avec Basil Rathbone, qui transpose Sherlock Holmes dans les années 1940, le temps de quelques épisodes, et surtout de la série actuelle produite par la BBC.

<sup>55</sup> Le canon holmésien désigne les quatre romans et les cinquante-six nouvelles écrits par Conan Doyle. L'œuvre originale de l'écrivain britannique est ainsi distinguée des écrits « apocryphes », c'est-à-dire des travaux d'autres auteurs mettant en scène le personnage de Sherlock Holmes.

<sup>56</sup> Les premières séries de films inspirés des aventures de Sherlock Holmes sont des courts-métrages. Dans le contexte de réception de l'époque, ils ont probablement été projetés parmi un

élément d'accroche essentiel dans l'élaboration des films en série. Ainsi, très souvent les adaptations filmiques ont privilégié la forme « sérielle » au sens strict (« mise en série »), procédé qui a rendu la forme du canon littéraire inédite. En effet, Holmes et Watson sont des personnages qui évoluent peu et dont les aventures sont retranscrites à l'intérieur d'une même structure narrative. Un épisode (ou un film) forme donc une unité diégétique, indépendante des diffusions qui l'ont précédée ou qui la suivront. À deux exceptions près tout de même, puisque la franchise cinématographique de Guy Ritchie<sup>57</sup> ainsi que la série produite par la BBC et diffusée actuellement à la télévision<sup>58</sup> mêlent feuilletonisation et sérialisation, une hybridation typique des séries télévisées de ces vingt dernières années.

Ces repères théoriques relatifs à la sérialité apportent ainsi une nouvelle dimension à l'analyse qui va être poursuivie dans le chapitre suivant à l'aune de la récurrence d'un personnage aux multiples incarnations.

## **4. Sherlock Holmes à l'écran**

Constituer une filmographie « complète » autour de Sherlock Holmes s'avère très complexe, voire impossible aux vues de la densité des œuvres sur le sujet et du nombre de réalisations présumées perdues. Malgré tout, afin d'avoir un aperçu de la richesse de cette production, il convient de périodiser les œuvres qui semblent avoir marqué de leur empreinte la carrière du personnage à l'écran. À noter que les références complètes des films cités sont rapportées dans la filmographie en annexe.

### **4.1 Les nombreux visages du détective**

L'esthétique des adaptations cinématographiques est éminemment liée au développement technologique et artistique du médium ainsi qu'à l'évolution de ses normes narratives. Alors que dans la première décennie du XX<sup>ème</sup> siècle, les comédies burlesques alimentent les programmes des exploitants, les productions qui s'inspirent du personnage de Sherlock Holmes se multiplient, empruntant des éléments du récit policier tout en

---

choix de courts-métrages formant un « programme ». Les ressorts narratifs sont donc aussi une conséquence des conditions de projection de l'époque.

<sup>57</sup> Voir *Sherlock Holmes*, Guy Ritchie, 2009 et *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, Guy Ritchie, 2011.

<sup>58</sup> Voir *Sherlock*, BBC, 2010-.

restant de veine comique. La figure du détective londonien devient en effet un sujet propice pour attirer les curieux dans les salles afin d'exposer les possibilités offertes par le nouveau dispositif cinématographique. Sa forme sérielle y est également pour quelque chose, puisque favorable à la reprise des personnages et des situations typiques en les exagérant<sup>59</sup>. En parallèle, dans une volonté de rester fidèle au texte, quelques « adaptations » sont projetées et co-existent avec des films de plus lointaine inspiration. Les « holmésiens » reconnaissent en l'année 1921 un moment charnière en raison de la performance de l'acteur Eille Norwood, qui interprétera le détective quarante-sept fois. Norwood devient ainsi le premier acteur à marquer le rôle du détective par son interprétation à l'écran<sup>60</sup>. Par la suite, et jusqu'à la mort de Conan Doyle, en 1930, adaptations autorisées par l'auteur et films « pirates » (non autorisés par l'écrivain) constituent la majeure partie de la production cinématographique sur le sujet. En effet, même si, du vivant de Conan Doyle, de nombreux parodies et pastiches ont été produits, Conan Doyle contrôle de son vivant la réalisation de plusieurs adaptations (dont la série mettant en scène Eille Norwood).

Si Clive Brook prononce les premiers mots de Sherlock Holmes dans les salles américaines en 1929, c'est plutôt la prestation d'Arthur Wontner qui rend le Holmes des années 1930 mémorable. L'acteur porte le costume de Sherlock Holmes pendant six ans, sous la supervision de différents studios britanniques. Influencée par l'esthétique qui caractérise son époque de production, cette série de films a parfois une nuance de films de gangsters. À noter par ailleurs que la formule a toujours été en grande partie à l'adaptation modernisée des aventures du détective. En effet, la grande majorité des films produits dans les années 1930 actualisent les récits de Conan Doyle ; de même, le Holmes victorien de Eille Norwood fut placé dans un décor des années 1920. Tout se passe comme si le personnage continuait à évoluer avec son public ; ce choix contribue en tout cas à mythifier le grand détective, à le rendre, en quelque sorte, immortel. L'arrivée du cinéma parlant participe probablement à cette envie de moderniser ses aventures. Sherlock Holmes est doué de paroles: il semble donc logique de faire perdurer le mythe dans un contexte contemporain à cette nouvelle technologie<sup>61</sup>. De plus, un décor moderne demande moins

---

<sup>59</sup> Matthieu Letourneux, « Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels », *Belphégor*, vol. 11, n°1, 2013., p. 9.

<sup>60</sup> Conan Doyle lui-même acclamera sa performance.

<sup>61</sup> Conan Doyle a d'ailleurs participé à l'exhibition de la technologie Movietone dans une interview de dix minutes. Voir Filmographie (p. 110).

de temps et d'argent que la mise en place d'un décor de la Belle Epoque ou la conception de costumes victoriens.

Après une dizaine d'années riches en productions de tous genres, dont peu ont trouvé le succès escompté, l'adaptation de *The Hound of the Baskervilles*, suivie de *The Adventure of Sherlock Holmes*, marque l'entrée en scène de Basil Rathbone, qui interprétera Sherlock Holmes à quatorze reprises. Au moment où éclate la Deuxième guerre mondiale, le détective va longtemps s'imposer sur les écrans de cinéma et rencontrer un succès tant public que critique. En 1942, Universal Pictures engage le duo pour une série de douze films dont les intrigues sont toutes actualisées à l'époque contemporaine. Le spectateur peut même y voir Holmes et Watson protéger leur patrie en mettant en péril les plans diaboliques de la partie ennemie sous l'égide du régime nazi<sup>62</sup>. Replacé dans son contexte, ce choix scénaristique n'est pas si original. En effet, de nombreux personnages populaires américains sont transformés en espions à cette période-là<sup>63</sup>. Dans tous les cas, l'idée de transposer le détective victorien à l'époque de la Deuxième guerre mondiale n'est pas innocente, la réutilisation de la figure mythique, transformée en (super-)héros servant à une cause quasi propagandiste. L'insert graphique qui prélude à leur première aventure hors de leur cadre habituel, rattache la grandeur héroïque du personnage à des dimensions relevant de l'immortalité et de l'invincibilité. Cette annonce sert également de justificatif à un effet d'actualisation qui pourrait rebuter les admirateurs du détective les plus puristes.

Sherlock Holmes, le personnage de fiction immortel créé par Sir Arthur Conan Doyle, est sans âge, invincible et immuable. En résolvant des problèmes significatifs de notre temps, il reste – comme toujours – le maître suprême du raisonnement déductif.<sup>64</sup>

Le clivage entre les bons – les Alliés – et les méchants – les Nazis – est profond et ne suscite aucune ambiguïté. Une dimension manichéenne par ailleurs quasiment inexistante dans le canon ; certes, chez Conan Doyle, Holmes applique de temps à autre sa propre loi (il lui arrive de ne pas livrer le coupable à Scotland Yard), s'apparentant ainsi à un justicier. Mais il ne prétend pas combattre le crime au service de la société, les affaires qu'il accepte d'éclaircir servant avant tout de défi à son égo. Seule la figure du professeur

---

<sup>62</sup> Alan Barnes note ainsi avec amusement le fait que le couple Holmes-Watson n'ait pris aucune ride. Une référence subtile à cet effet de modernisation est faite lorsque Holmes s'empare de son emblématique chapeau de chasse pour sortir. Watson l'en empêchant, Holmes sort finalement avec un chapeau moderne. Alan Barnes, *Sherlock Holmes on Screen : The Complete Film and TV History*, Londres, Reynolds & Hearn Ltd., 2004 [2002].

<sup>63</sup> Alan Barnes cite le détective Lone Wolf, joué par Warren Williams, ou encore Nick Carter qu'interprète Walter Pidgeon. *Idem*.

<sup>64</sup> Alan Barnes, *ibid.*, p. 189.

Moriarty, le « Napoléon du crime », semble personnifier le Mal absolu ; cet être malfaisant est en effet à la tête d'une vaste organisation criminelle dont la dangerosité est telle que son élimination devient une obsession chez Holmes. Cependant, il n'est pas une figure récurrente, le détective ne le mentionnant qu'au détour de deux affaires. Dans ces adaptations modernisées, Moriarty a bien plus d'importance. Il y est décrit comme un agent au service des Nazis. Dans *Sherlock Holmes and the Voice of Terror*, cette figure de l'ennemi juré, associée à celle de la femme fatale, évoquent l'esthétique du film noir qu'une photographie faite de contrastes, entre ombres et lumières vient souligner. Une référence stylistique qui n'est pas surprenante, compte tenu de la période dans laquelle s'inscrit la série et de l'origine, américaine, de sa maison de production.

Avec l'arrivée de la télévision dans les foyers américains, puis sa généralisation en Europe, la carrière cinématographique de Sherlock Holmes décline dans les années 1950. Bien sûr, quelques œuvres pastiches et parodiques, non dénuées d'intérêt, vont toujours être projetées en salles en parallèle d'une production télévisuelle dont la qualité progresse rapidement. L'impact de la généralisation dans les foyers du nouveau médium télévisuel est à considérer pour comprendre certains choix esthétiques relatifs au médium. En effet, les programmes télévisés sériels revêtent une structure et une narration relativement classiques<sup>65</sup>. La nouveauté du médium, mais également la facilité avec laquelle la sérialité peut s'imposer – qui correspond d'ailleurs très bien à la structure du récit doylien – sont des raisons qui peuvent être évoquées pour expliquer ce phénomène. À l'opposé, le cinéma des années 1960 est un médium qui s'est déjà imposé ; son potentiel est alors exploité au maximum par des artistes venus de tous horizons. Le cinéma inspire des réalisateurs désireux d'innover à partir de la structure du récit policier doylien. Il est alors commun de détourner conventions et personnages emblématiques tels que Sherlock Holmes ; les années 1970 et 1980 sont donc caractérisées par un nombre important de parodies<sup>66</sup> et de pastiches souvent basés sur des affaires non relatées ou des moments qui n'ont pas été traités dans le canon. Le personnage devient plus humain, sujet à des élans émotionnels,

---

<sup>65</sup> Evidemment, certaines productions télévisées innoveront en matière de contenu, parfois pour des raisons économiques, à une époque où l'œuvre de Conan Doyle n'était pas encore entrée dans le domaine public. Mais l'« esprit » du canon littéraire est toujours respecté. La série avec Ronald Howard emprunte ainsi, pour cette raison, une ligne de conduite qui va de l'inspiration libre du canon à la création d'aventures originales.

<sup>66</sup> Il faut attendre les années 1970 pour voir soudainement plusieurs parodies réapparaître au cinéma et à la télévision. La mort de Adrian Conan Doyle en 1970, connu pour surveiller de près toute nouvelle adaptation inspirée de l'œuvre de son père, y est sûrement pour quelque chose.

subissant même parfois échecs et déceptions. Le genre horrifique ou le fantastique, par exemple, vont insuffler une autre dynamique à certaines histoires, ou suggérer des récits inédits<sup>67</sup>. Dans les années 2000, ces affaires aux accents horrifiques et fantastiques vont inspirer les cinéastes par leurs capacités à exhiber des effets visuels spectaculaires<sup>68</sup>. Cette volonté d'apporter un nouveau souffle au mythe holmésien en piochant dans les récits apocryphes est telle que très peu d'adaptations fidèles au canon ont été entreprises au cinéma depuis les années 1960. La télévision va devenir le médium privilégié pour une telle transposition sérielle, en devenant en quelque sorte l'héritière du roman-feuilleton populaire du passé.

La première adaptation de Sherlock Holmes conçue pour le petit écran remonte au milieu des années 1950, avec Ronald Howard dans le rôle-titre<sup>69</sup>, dans une série diffusée dans les foyers américains<sup>70</sup>. Celle-ci inaugure toute une succession de productions télévisées de même acabit, c'est-à-dire sous forme de séries à épisodes autonomes. Un procédé particulièrement compatible avec le médium télévisuel qui va longtemps suffire à l'expansion de Sherlock Holmes sur le petit écran. La série des années 1980 mettant en scène Jeremy Brett, la plus fidèle aux récits canoniques, est également constituée d'épisodes indépendants. Le jeu de Jeremy Brett, qui s'est appliqué à transmettre toute l'excentricité, les manies et les faiblesses de Holmes, humanise le détective ; la dualité du personnage transparait également à travers une interprétation plus torturée et théâtrale qu'auparavant. Le duo formé avec Watson, dont le rôle de personnage-narrateur n'est plus relégué au second plan, participe au succès critique et public de la série. Mais c'est aussi le format télévisé, qui a l'avantage d'être particulièrement compatible à la longueur d'une nouvelle, favorisant ainsi l'élaboration d'une adaptation fidèle, qui explique les succès des adaptations télévisées de Sherlock Holmes.

Cette volonté de transposer fidèlement l'œuvre littéraire n'est pas seulement une réponse au grand nombre de pastiches qui ont été produits jusqu'alors à la télévision. En

---

<sup>67</sup> Voir par exemple *A Study in Terror*, James Hill 1965, sur un scénario du fils de l'écrivain, Adrian Conan Doyle ou encore *Murder by Decree*, Bob Clark, 1979. Ces deux films combinent fiction et événements historiques puisqu'ils relatent les crimes perpétrés par Jack l'Eventreur.

<sup>68</sup> La mini-série télévisée du début des années 2000, s'inspirant très librement du canon, fait usage des capacités technologiques de son époque pour traduire les ambiances inquiétantes de *The Hound of the Baskervilles* et de *The Case of the Whitechapel Vampire*. Voir filmographie, p. 96.

<sup>69</sup> Voir *Sherlock Holmes*, Motion Pictures for Television, USA, 1954-1955.

<sup>70</sup> Basil Rathbone apparaît bien quelques années plus tôt dans un épisode de la série télévisée *Suspense* (1949-1954) dans lequel il joue le rôle qui l'a rendu célèbre précédemment au cinéma. Or, il s'agit d'une série d'anthologie.

effet, dans les années 1980, l'œuvre de Conan Doyle entre dans le domaine public en Grande-Bretagne ; c'est enfin l'occasion pour la télévision britannique d'entreprendre une adaptation plus fidèle aux histoires que l'auteur avait imaginé. La série avec Jeremy Brett connaît un tel retentissement qu'il a fallu attendre les années 2010 pour que deux nouvelles séries télévisées s'inspirent, de façons très différentes, de l'héritage de Conan Doyle. Bien que ces deux productions choisissent de moderniser l'univers holmésien, elles ne montrent que peu de similitudes entre elles. En effet, *Elementary* se fonde davantage sur les intrigues policières et sur les rapports entre Holmes et sa colocataire et compagne de sobriété, Joan Watson. Même si certains personnages-clés apparaissent, le rapprochement avec les aventures originales du canon n'est pas aussi clairement affirmé que dans la production de la BBC. De toute évidence, que ce soit au cinéma ou à la télévision, les films sériels qui suivent la série à succès produite par Granada Television essaient de rompre avec le style conventionnel qui a souvent prévalu dans les adaptations antérieures. En cela, la série télévisée *Sherlock* et la franchise de Guy Ritchie, diffusée à la même période sur grand écran, combinent chacune à leur manière désirs de renouveau et de préservation du mythe. Ainsi, les innovations apportées par *Sherlock* sur les plans structurel et narratif soulèvent des questions relatives à l'actualisation du mythe holmésien à l'ère du numérique, alors que Guy Ritchie met en avant les avancées technologiques actuelles pour exposer sa vision du détective.

#### **4.2. La construction d'une figure mythique**

Aux vues de la diversité des adaptations audiovisuelles des récits de Sherlock Holmes, les incarnations du détective sont marquées par nombre de visages d'acteurs qui ont estampillé le personnage par leur interprétation. En effet, ce rôle étant souvent endossé par le même comédien durant des années, les particularités physiques et le jeu caractéristique de chacun restent gravés dans la mémoire du public. Selon la distance prise avec le texte original et à l'aide du portrait établi par Conan Doyle et surtout par l'illustrateur du *Strand Magazine*, Sidney Paget, le public acceptera plus ou moins bien une nouvelle incarnation. En effet, des attributs bien connus, intrinsèques au héros, doivent leur existence à Sidney Paget, illustrateur du *Strand Magazine*<sup>71</sup>. À travers ses dessins, les lecteurs des premières

---

<sup>71</sup> Sidney Paget (1860-1908), connu pour avoir illustré les aventures de Sherlock Holmes pour le *Strand Magazine*, est également célèbre pour l'avoir affublé d'une cape et d'un « deerstalker hat » (chapeau anglais qui se porte à la campagne), des détails de l'apparence de Holmes qui ne sont pas décrits dans les nouvelles de Conan Doyle. Bruno Monfort soutient par ailleurs que Conan Doyle,

aventures de Sherlock Holmes pouvaient en effet admirer un homme grand et élancé, portant un « deerstalker hat », fumant une pipe longue et courbe<sup>72</sup> et enveloppé d'un manteau à cape. Cette image inspire donc dans un premier temps les metteurs en scène de théâtre jusqu'à être transposée sur écran et par d'autres médiums audiovisuels tels que la bande-dessinée ou les jeux vidéo. En effet, cette tradition iconographique a fortement influencé les représentations du détectives, particulièrement dans ses adaptations cinématographiques et télévisées. Eille Norwood notamment, célèbre pour avoir porté les habits du détective de 1920 à 1923, est connu pour son obsession de respecter ce portrait. Le générique de la série avec Basil Rathbone montre la silhouette typique du détective, constituée des accessoires pré-cités, qui se découpe derrière le défilement des noms de l'équipe du film. Dans les années 1980, Jeremy Brett est également connu pour avoir apporté le plus grand soin à son aspect physique et pour s'être appliqué à imiter l'attitude de Holmes dans certaines illustrations. Or, bien plus que son allure, ce sont aussi les précisions apportées par Conan Doyle au sujet du caractère et des habitudes du détective qui vont, au film des décennies, être analysées. L'acteur Jeremy Brett se distingue à nouveau dans cette quête d'un Holmes des plus fidèles au canon par ses recherches approfondies sur le personnage<sup>73</sup>. À partir des années 1960, il n'est pas rare de voir des interprétations du détective de Baker Street éloignées de ces représentations préalables. Dominique Sipièrre s'intéresse d'ailleurs à cinq adaptations cinématographiques dérivées des nouvelles de Conan Doyle et réalisées entre les années 1965 et 1985. Selon lui, ces films s'insèrent dans leur époque par un désir de détourner les mythes.

[Ces films] réfléchissent et dérivent à partir de tous ces objets de musée, d'une façon très symptomatique de l'air d'un temps où la spécularité, les jeux de miroirs, le retour irrespectueux sur les mythes de la première moitié du siècle faisaient les délices d'un regard qui se découvrait post-moderne<sup>74</sup>.

---

après la parution de « A Study in Scarlet », a dû revoir sa description de Holmes en regard du portrait dessiné par Paget et de l'apparence des acteurs qui l'ont interprété. Bruno Monfort « Sherlock Holmes et le plaisir de la non-histoire : série et discontinuité », *op. cit.*, pp. 47-67.

<sup>72</sup> La pipe courbe est une invention de William Gillette, premier acteur ayant interprété Sherlock Holmes sur les planches. Sidney Paget et les autres illustrateurs qui l'ont suivi ont ensuite récupéré l'accessoire, devenu par la suite un élément incontournable de la tenue du détective dans l'imaginaire populaire.

<sup>73</sup> L'acteur s'est notamment basé sur un guide complet du personnage, rédigé par un membre de l'équipe de production de la série. Voir Michael Cox, *The Baker Street File : A Guide to the Appearance and Habits of Sherlock Holmes and Dr. Watson Specially Prepared for the Granada Television Series the Adventures of Sherlock Holmes*, Ed. Calabash, 1997.

<sup>74</sup> Dominique Sipièrre, « Les inventions de Sherlock Holmes (films de 1965 à 1985) », in Dominique Sipièrre, Gilles Menegaldo, *Les récits policiers au cinéma*, Publications de la Licorne, 1999, p. 93.

Ce sont alors des « variations ironiques », portant non seulement sur les traits physiques mais aussi moraux de Sherlock Holmes, qui vont éclore. Ces réinventions, très souvent de la plume d'un écrivain, s'appuient souvent sur un récit amorcé dans le canon littéraire ou sur des allusions à d'autres affaires. Parfois, l'objectif est de répondre à une question qui reste latente dans l'œuvre de Conan Doyle. Des rencontres improbables avec des personnages réels ou mythiques, tels que Freud<sup>75</sup> ou encore Jack l'Eventreur<sup>76</sup> ont aussi été imaginées. Une autre variante consiste à changer la structure du récit. *Without a Clue* (1988) en est un bon exemple, puisque le cinéaste Thom Eberhardt se joue des qualités classiquement imputées à Holmes et à son confident Watson (souvent représenté comme une personne naïve) en les inversant de façon caricaturale. Holmes est ici un acteur un peu idiot mais doué d'une très bonne mémoire, ce qui lui permet de débiter le texte soufflé par son partenaire qui, lui, brille par ses déductions perspicaces.

Selon Dominique Sipièrè, cette envie de revisiter librement Holmes et son univers s'explique par une certaine nostalgie inspirée par le personnage.

[...] *nostalgie* que produit Holmes, nostalgie des récits, d'un regard et d'un temps qui est moins celui de l'époque victorienne (reconstituée au musée<sup>77</sup>) que celui du *temps* propre au *whodunnit* et au temps de *notre* lecture<sup>78</sup>.

La forme du *whodunnit*, spécifique au roman policier et distincte, dans les récits de Conan Doyle, des *whodunnit* plus « classiques » que l'on peut trouver dans les romans d'Agatha Christie, semble jouer avec l'attente du lecteur. En effet, celui-ci sait dès les premières lignes du récit que la clé de l'intrigue lui sera révélée à la fin de sa lecture. De plus, la date du crime et de l'enquête, toujours spécifiée dans le texte, est antérieure à la date de publication, ce qui confère une distanciation de l'auteur d'avec les événements narrés. Même si Sipièrè perçoit cette nostalgie du côté de la forme du récit et de son mode de réception, on verra plus loin que ce sentiment va être décuplé dans les productions des années 2010 à travers l'esthétique rétro-futuriste de la franchise de Guy Ritchie et l'hybridité temporelle (l'entrelacement de l'époque victorienne et contemporaine) de la série *Sherlock*.

---

<sup>75</sup> Voir *The Seven Percent Solution*, Herbert Ross, 1976, adapté du livre éponyme de Nicholas Meyer publié en 1974.

<sup>76</sup> Voir *A Study in Terror*, James Hill, 1965.

<sup>77</sup> Dominique Sipièrè parle du musée qui reconstitue la demeure de Holmes à Londres. Dominique Sipièrè, « Les inventions de Sherlock Holmes (films de 1965 à 1985) », *op.cit.*, p. 95.

<sup>78</sup> *Idem.*

L'apparence physique de Holmes, bien plus qu'image forgée au fil des décennies à travers ses illustrations et ses diverses incarnations, est donc, dès ses origines, le résultat d'une création collective. Son image, introduite par son premier illustrateur, associée à la description qu'en fait Conan Doyle, aura permis la construction d'un personnage fortement (stéréo)typé ou l'élaboration d'un héros à l'allure et à l'attitude reconnaissable, figure idéale pour la création de (télé)films en série.

### 4.3. Un personnage aux multiples facettes

Le personnage de cinéma a longtemps été ignoré dans l'analyse filmique, pour de nombreuses raisons liées à l'histoire et à la nature du médium. Celui-ci va donc très progressivement être traité, que ce soit par des manuels de scénario ou à travers l'analyse ou la critique cinématographique. Même si, dans les années 1960 et 1970, les théories du récit – d'approches structuralistes – tentent de l'intégrer à leur système théorique<sup>79</sup>, l'appréhender de façon complète reste très difficile. Tröhler et Taylor perçoivent en effet le personnage filmique comme un élément plutôt instable.

Le personnage dans le film de fiction est tellement multiforme et dense que les niveaux du signifiant et du signifié se déplacent constamment selon le point de vue adopté par l'analyse. Il est un élément changeant, scintillant, dynamique, et en dernier lieu toujours fuyant<sup>80</sup>.

Aussi, la prise en compte de tous les aspects issus de cette notion reste un défi pour les théoriciens. De plus, constitutif d'un ensemble de connexions et d'interactions avec les situations et les autres personnages, il serait incorrect de l'appréhender seul. Marc Vernet expose d'ailleurs clairement l'approche à adopter :

Ainsi, un personnage ne se définit jamais *per se*, non seulement en raison de l'hétérogénéité de ses éléments-attributs, mais aussi parce qu'il s'articule aux réseaux formés par les éléments des autres personnages. Décrire un personnage consiste donc à décrire le réseau dans lesquels sont pris ses éléments, c'est-à-dire à décrire tous les personnages<sup>81</sup>.

Conscients de cette complexité, Tröhler et Taylor, prenant comme modèle le personnage du cinéma classique, établissent une grille de lecture constituée de diverses facettes, dans l'optique de proposer une base de travail d'analyse pour le chercheur,

---

<sup>79</sup> Voir notamment les modèles du schéma actantiel de Greimas et des fonctions de Vladimir Propp.

<sup>80</sup> Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *Iris*, n°24, 1997, p. 33.

<sup>81</sup> Marc Vernet, « Le personnage au cinéma », *Iris*, n°7, 1986, p. 85.

modulable selon son sujet. Leur inspiration provient des travaux d'André Gardies<sup>82</sup> et de Stephen Heath<sup>83</sup>, qui ont analysé le personnage filmique d'une perspective sémi-narratologique. Ces auteurs ont également pris en compte l'analyse du texte littéraire entrepris par Philippe Hamon<sup>84</sup>, reprenant sa typologie en l'approfondissant et en l'adaptant pour le cinéma. Concrètement, leur démarche peut aider à la compréhension des enjeux révélés au cours de l'analyse des représentations de Sherlock Holmes, liés notamment au caractère extra-textuel du personnage.

Tröhler et Taylor reprennent ainsi les trois fonctions énoncées par Philippe Hamon : le personnage « embrayeur<sup>85</sup> » « anaphore<sup>86</sup> » et « référentiel ». Alors que les fonctions d'embrayeur et d'anaphore se retrouvent dans les descriptions des quatorze facettes proposées par Tröhler et Taylor, la dernière représente le cadre dans lequel se présentent ces facettes, dans la mesure où la fonction référentielle « renvoie à un savoir extratextuel et institutionnalisé, à des rôles, des programmes préexistants et à des (stéréo-)types<sup>87</sup> ». Il s'agit souvent d'une figure mythique, allégorique ou héroïque. Par ailleurs, les auteurs subdivisent quatre secteurs : le premier, référentiel, se rapporte au monde « afilmique<sup>88</sup> » :

---

<sup>82</sup> Voir André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *Etudes littéraires*, n°1, vol.13, Québec, 1980, pp. 71-108, ainsi que *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, pp. 66-81. André Gardies propose d'envisager l'analyse sémiotique du personnage à travers un modèle sur quatre niveaux : le *comédien*, le *personnage*, le *rôle* et l'*actant*, c'est-à-dire la place du personnage dans le « schéma actanciel » élaboré par A.J. Greimas.

<sup>83</sup> Voir Stephen Heath, « Body, Voice », *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

<sup>84</sup> Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n°6, 1972, pp. 86-110.

<sup>85</sup> La fonction « d'embrayeur » peut être remplie lorsque le personnage « renvoie à l'instance d'énonciation ou de narration, représentant d'une manière ou d'une autre le délégué de l'auteur ou, par le biais de celui-ci, du spectateur ou des deux à la fois ». (Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *op.cit.*, p.36). Le personnage est un médiateur entre le monde fictionnel et le spectateur grâce auquel ce dernier acquiert un certain savoir sur les événements diégétiques. Dans ce sens, en tant que chroniqueur des aventures et des mémoires de Sherlock Holmes, le Dr. Watson est un exemple de personnage-embrayeur. Philippe Hamon, *ibid.*, p. 95.

<sup>86</sup> La fonction « anaphorique [...] renvoie vers l'amont ou l'aval du texte filmique dans son développement ». Le personnage-anaphore facilite la compréhension du récit en liant entre eux plans, séquences et blocs narratifs du récit. Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *op.cit.*, p. 36.

<sup>87</sup> Philippe Hamon précise que « tous [ces personnages-référentiels] renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus) ». Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op.cit.*, p. 95.

<sup>88</sup> Est « afilmique » ce « qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art ». Etienne Souriau, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7.

il s'agit de la *personne* et de la *personnalité* (ou *célébrité*). Le second a trait au « profilmique<sup>89</sup> » puisqu'il se compose de l'*acteur* (ou *comédien*). Viennent encore les facettes de *figurant*, de *corps filmé*, de *performance*, de *caractère* et de *protagoniste* qui appartiennent au monde filmique. Enfin, il faut citer « les facettes du *héros*, du *type*, du *rôle*, de l'*image* et de la *star* [qui] appellent d'emblée les dimensions inter- et intratextuelles, si nous comprenons par intertextualité les renvois réciproques d'un film à l'autre, et par transtextualité la référence d'un film ou d'un personnage à d'autres produits culturels<sup>90</sup>. »

L'immutabilité de la figure de Sherlock Holmes, qui, depuis sa première apparition dans le *Strand Magazine*, a su séduire le public jusqu'à nos jours, a contribué à la construction d'un mythe forgé autour d'attributs moraux et physiques manifestes. Même si, comme le propose Bruno Monfort, Sherlock Holmes peut également être perçu comme une figure changeante puisque Conan Doyle lui-même a ajusté le portrait physique de son personnage aux illustrations de Sidney Paget<sup>91</sup>. Bien sûr, les premières incarnations de Holmes par des comédiens ont influencé le portrait qu'en a fait l'écrivain. Chaque nouvelle adaptation de ses aventures renforce certains traits ou en supprime d'autres, modifiant de ce fait légèrement la représentation du personnage. Certains attributs restent cependant stables au fil des décennies, malgré le défilé d'acteurs qui l'ont interprété. Ainsi, s'il fallait le catégoriser dans le système établi par Philippe Hamon, le célèbre détective est un *personnage-référentiel* puisque certaines de ses caractéristiques, devenues par la suite stéréotypes, se réfèrent à celles attribuables à un mélange de dandy et de détective de l'époque victorienne. Or, aux vues des renvois extra- et intertextuels inhérents aux représentations de Sherlock Holmes, une analyse sous le prisme des cinq dernières facettes évoquées plus haut semble particulièrement pertinente.

---

<sup>89</sup> Est « profilmique », « tout ce qui existe réellement dans le monde, mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule ». Etienne Souriau, *ibid.*, p. 8.

<sup>90</sup> Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *op.cit.*, p. 37.

<sup>91</sup> Bruno Monfort, « Sherlock Holmes et le plaisir de la non-histoire : série et discontinuité », *op.cit.*

### 4.3.1 Un héros victorien

Sherlock Holmes peut-il être considéré comme un *héros* ? Le sens classique du terme, que prônent Tröhler et Taylor, se rapporte à un personnage muni de valeurs exemplaires et qui le transcendent, faisant de lui un personnage mythique<sup>92</sup>.

Le héros désigne un caractère supérieur et idéal muni de valeurs morales et de vertus. [...] Le bonheur ou le malheur que subit un héros est toujours le résultat d'une qualité ou d'un défaut intérieur, mais qui comporte quelque chose du destin, désindividualisant jusqu'à un certain point ses conduites et actions<sup>93</sup>.

Bien que les valeurs qu'attache Conan Doyle à son détective prennent peu de place dans le portrait qu'il en fait<sup>94</sup>, certaines ont été amplifiées et d'autres inventées dans ses adaptations audiovisuelles. Citons par exemple le Sherlock Holmes qu'incarne Basil Rathbone dans les années 1940 et qui évolue à plusieurs occasions à l'époque de la Seconde guerre mondiale, transformant le détective en justicier pourfendeur du Mal personnifié par Moriarty, espion au service de Nazis. Comme on le verra plus tard, l'imagination débordante du public (composé des auteurs mêmes de ces adaptations) va ainsi, selon l'époque dans laquelle il sera évoqué, modeler un être matérialisant ses espoirs et ses désirs. Par ailleurs, ses traits physiques, son habillement, ses accessoires, mais aussi le décor dans lequel il évolue, témoignent du développement d'un mythe formé au fil des décennies<sup>95</sup> par le biais de différents médiums<sup>96</sup>. Dans ce sens, l'analyse de deux représentations contemporaines de Sherlock Holmes va permettre de comprendre de quelle manière certains attributs « holmésiens » peuvent être associés à des traits héroïques, voire super-héroïques.

---

<sup>92</sup> Le mythe (du grec *muthos* = le récit) prenant plusieurs sens, ceux qui nous intéressent et que le dictionnaire Larousse reconnaît sont : 1. « Personnage imaginaire dont plusieurs traits correspondent à un idéal humain, un modèle exemplaire ». 2. « Ensemble de croyances, de représentations idéalisées autour d'un personnage, d'un phénomène, d'un événement historique, d'une technique et qui leur donnent une force, une importance particulières. » Dictionnaire Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mythe/53630>, consulté le 1er juin 2015.

<sup>93</sup> Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>94</sup> Conan Doyle décrit un homme supérieurement intelligent, ne supportant pas l'oisiveté, mais également, comme le remarquera Watson, « certainement très fat » (Arthur Conan Doyle, « Une étude en rouge » [« A Study in Scarlet »], *Les Aventures de Sherlock Holmes*, Ed. La Décimale, Format Kindle, 2013 [1887])

<sup>95</sup> Monfort note que cette mythification, due au statut d'un personnage qui a mis à l'écart, « par effet boule de neige », l'auteur qui l'a généré, s'est développée très tôt, « facilitée à la fois par la discontinuité des textes et par les moyens mis à son service dans le corps des textes ». Bruno Monfort, « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire” : série et discontinuité », *op. cit.*, p.66.

<sup>96</sup> On verra plus loin que le Londres victorien ou l'adresse légendaire de son appartement sont perçus par certains théoriciens comme étant des éléments ambivalents lorsqu'il s'agit de les situer du côté des entités fictives ou réelles.

### 4.3.2 Type et rôle

Sherlock Holmes est aussi un personnage aux visages multiples dans la mesure où pas moins d'une vingtaine d'acteurs se sont glissés dans sa peau. Conan Doyle, sans s'étendre sur l'aspect physique de son héros, en fait un rapide portrait qui tient en quelques phrases.

Sa personne même et son aspect étaient tels qu'ils ne pouvaient pas ne pas attirer l'attention de l'observateur le plus fortuit. Il mesurait un peu plus d'un mètre quatre-vingts, mais il était si maigre qu'il paraissait bien plus grand. Ses yeux étaient aigus et perçants [...] et son mince nez aquilin donnait à toute son expression un air de vivacité et de décision. Son menton proéminent et carré indiquait l'homme résolu<sup>97</sup>.

Cette description donne tout aussi bien un aperçu de son physique que de ses traits de caractère puisque Conan Doyle (par l'intermédiaire du Dr. Watson, son narrateur intradiégétique), inspiré sans doute des méthodes de la physiognomonie, courantes à son époque, fait un parallèle entre l'apparence physique de Sherlock Holmes et sa personnalité. Les cinéastes ayant signé les adaptations de ses nouvelles et romans se sont la plupart du temps inspirés de ce portrait, choisissant des acteurs à la physionomie correspondant au mieux à ce signalement. Le *type* d'un personnage, à rattacher à un groupe ou à une classe sociale, renvoie aux « caractéristiques physiques individuelles de l'acteur, caractéristiques chargées de connotations et qui apparaissent d'emblée aussi comme des traits culturels<sup>98</sup> ». Sherlock Holmes peut ainsi personnifier le type du gentleman évoluant dans une classe sociale plutôt aisée, même si sa position sociale n'est pas une préoccupation centrale<sup>99</sup>. Le détective va de plus évoluer progressivement en un personnage stéréotypé par le biais de la fiction sérielle ; en effet, modelant les attentes d'un public qui va se réapproprier la figure du détective, ce mode de fonctionnement contribuera à forger le mythe.

Taylor et Tröhler précisent que le type peut aussi « incarner une idée abstraite », induisant à partir de cette conception, un *rôle* (qui concerne « l'agir du personnage<sup>100</sup> »). Les auteurs divisent cette facette en deux catégories : les rôles qui sont « déterminés sur le plan

---

<sup>97</sup> Arthur Conan Doyle, « Une étude en rouge » [« A Study in Scarlet »], *op.cit.*

<sup>98</sup> Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *op. cit.*, p. 46.

<sup>99</sup> Charles Palliser souligne cette nouveauté dans la littérature anglaise : Sherlock Holmes est, sans autre préoccupation, considéré comme un gentleman, alors qu'un peu plus tôt, « les héros de Dickens étaient [...] torturés par cette question ». Charles Palliser, « Sherlock Holmes : une séduction durable », in Denis Mellier, *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ENS-LSH Ed., 2002, p. 21.

<sup>100</sup> Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *op. cit.*, p. 46.

transtextuel ou intertextuel<sup>101</sup> », dans la mesure où certains peuvent traverser d'autres textes (alors que d'autres sont davantage cinématographiques) et ceux qui « sont plus proches de la réalité<sup>102</sup> ». Comme le fait si bien remarquer Watson, le physique de son nouveau colocataire connote une certaine vivacité d'esprit, une énergie et une grande détermination. Si Holmes et Watson ont l'habitude, au cours de leurs enquêtes, d'inférer la personnalité d'un client à partir de son physique, de même on peut déduire que le physique de Holmes semble assez bien refléter le rôle du détective perspicace et intrépide que l'imaginaire populaire a su garder. Un rôle « déterminé sur le plan transtextuel [et] intertextuel » dans la mesure où il ne se réfère que très peu à un éventuel rôle identifié dans la réalité. Sherlock Holmes est une invention qui suggérera à d'autres artistes des variations dans d'autres domaines artistiques, peut-être justement en raison de cette forte potentialité fictionnelle apportée par ce processus de stéréotypisation qui met en relation traits physiques et comportement.

### 4.3.3 Image et star

L'*image* et la *star* sont deux autres facettes spécifiquement filmiques, conceptions forgées dans l'esprit des spectateurs qui « se prolongent [...] à travers tout un imaginaire social<sup>103</sup> », d'où leur dimension transmédiatique. L'image qui accompagne l'acteur connu peut ainsi surpasser le personnage incarné par le comédien, si bien que cette facette prend parfois le dessus dans l'esprit des spectateurs. La dimension extrafilmique de cette facette, évoluant en « construction transmédiatique<sup>104</sup> » par les différents médiums et publics qui se l'approprient, consolide les liens ténus entre le corps filmique magnifié, transformé en construction imaginaire, et l'acteur. La *star* illustre ce phénomène exacerbé. L'aura qui l'entoure influe sur le personnage qu'elle incarne qui « dessine souvent un caractère fort et épais [...] et domine les autres personnages en tant que protagoniste et/ou héros ou héroïne<sup>105</sup> ». Par ailleurs, la star, ou la personnalité d'un acteur, peut être l'élément qui relie deux films indépendants (ou même deux séries) entre eux.

La représentation étant, au cinéma, consubstantielle à la personnalité de l'acteur, l'avènement d'un mythe dépend de la figure et de l'aura de celui qui incarne le

---

<sup>101</sup> Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 48.

<sup>102</sup> *Idem.*

<sup>103</sup> Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 49.

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> *Idem.*

personnage. Faute de quoi il n'y a qu'une plate et inefficace illustration de la figure littéraire<sup>106</sup>.

Ainsi, la personnalité de certains acteurs ayant interprété le détective de Baker Street a probablement participé à la création du mythe holmésien. De plus, l'accent mis sur l'élaboration d'adaptations de type sériel a probablement eu un impact sur l'image de l'acteur qui pourra parfois difficilement se départir du rôle qui l'a consacré<sup>107</sup>. La circulation du comédien d'une série à l'autre ou d'un personnage à l'autre forme un être hybride composé de nombreuses strates, que chaque nouveau rôle tend à étoffer<sup>108</sup>. « [...] Dans cette composition, le personnage incarné l'emporte sur la personne du comédien qui l'incarne<sup>109</sup> ». Ainsi, dans le cas d'un *cameo* d'un comédien connu pour un rôle dans une série télévisée, le spectateur risque de reconnaître avant tout le personnage pour lequel celui-ci s'est rendu célèbre. Un personnage sériel comme Sherlock Holmes est particulièrement susceptible de vectoriser ce phénomène. Ce type d'« emprunt » et l'effet de reconnaissance qui y est associé sont en effet très courants dans les adaptations filmiques autour de Sherlock Holmes<sup>110</sup>, l'adoption de la forme sérielle ayant sans doute contribué à cet effet de reprise.

Il faudrait analyser au cas par cas l'impact de l'acteur en tant qu'individu ainsi que l'image qui accompagne son interprétation de Sherlock Holmes. Il est certain que la présence récurrente du héros sous les traits d'un même acteur génère un sentiment de familiarité, parfois même un lien d'empathie, contribuant au plaisir du spectateur de retrouver un visage désormais connu. Le retour d'un acteur dans le même rôle participe ainsi à mobiliser un public, quitte parfois à ce que le spectateur accole une certaine image à un comédien qui pourra avoir par la suite de la peine à se détacher de son emprise. Ce fut le cas de Eille Norwood qui bat des records d'apparitions grimpé en Holmes dans quarante-

---

<sup>106</sup> Michel Serceau, *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Ed. du Septentrion, Québec, p. 173.

<sup>107</sup> Jeremy Brett est typiquement connu auprès de toute une génération de téléspectateurs pour son interprétation de Sherlock Holmes. L'acteur a d'ailleurs consacré une large partie de sa carrière à édifier ce personnage.

<sup>108</sup> Clément Combes, « La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle », Ph. D. Dissertation, *op. cit.*, p. 127.

<sup>109</sup> Sur la base de lettres adressées aux comédiens de la série *Urgences*, Chalyon-Demersay, postulant l'existence d'un être hybride composé du personnage et du comédien, s'intéresse aux effets provoqués par cette entité à laquelle les fans s'adressent. Sabine Chalvon-Demersay, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, n°165, janvier 2011, p. 182.

<sup>110</sup> Citons par exemple une apparition de Douglas Wilmer dans un épisode de la série contemporaine *Sherlock*. L'acteur s'est en effet fait connaître pour son incarnation du détective dans une série produite par la BBC dans les années 1960.

cinq courts-métrages et deux longs-métrages (ce qui correspond, à l'époque, à la totalité des histoires publiées dans le canon). Alors que le costume de Holmes a souvent révélé des comédiens dont la filmographique restait assez pauvre jusque-là, quelques stars ont également endossé ce rôle, notamment la figure mythique du cinéma de genre et symbole de la Hammer Films, Christopher Lee, qui interprète Holmes à trois reprises. De même, au moment où Peter Cushing incarne Holmes, le comédien est déjà connu pour son travail auprès de la Hammer Films, notamment dans le rôle du Dr. Frankenstein et celui du Prof. Van Helsing, héros de *Dracula*<sup>111</sup>. À ce propos, mentionner la carrière prolifique de Peter Cushing, bâtie essentiellement autour de films fantastiques ou « gothiques » accueillis avec succès en Grande-Bretagne dans les années 1960, illustre l'intérêt porté par le cinéma de genre pour l'univers de Sherlock Holmes. La touche de la Hammer est effectivement bien visible dans l'adaptation de *The Hound of the Baskervilles*, de nouveaux éléments ayant même été ajoutés afin de donner une note horrifique à l'ensemble. Adapter ce roman en particulier n'a d'ailleurs rien d'étonnant aux vues de la teneur particulièrement fantastique de ce récit. En effet, dans le canon littéraire, il arrive que Holmes soit confronté à des phénomènes qui semblent relever du surnaturel. Plus surprenants sont les choix narratifs de la BBC relatifs à la série dans laquelle excelle Peter Cushing. L'atmosphère est en effet proche de celle des productions de la Hammer : les notes grinçantes de la musique du générique et les images qu'elle accompagne dénotent une angoisse absente des précédentes adaptations sérielles. Dans ce cas, la présence de l'acteur fétiche de la Hammer dans le rôle-titre a probablement influencé cette ambiance étrange, l'idée étant que le public devait forcément s'attendre à des éléments violents ou terrifiants. Dans tous les cas, forts de leur statut de stars, déjà profondément rattaché à des personnages inquiétants, Christopher Lee et Peter Cushing ont pu apporter au personnage une touche d'ambivalence gouvernée par la portée extrafilmique de leurs incarnations. L'image de la star et son influence relative à la représentation de Sherlock Holmes va plus particulièrement être analysée à travers les performances récentes de Robert Downey Jr. et de Benedict Cumberbatch.

---

<sup>111</sup> Voir par exemple *The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957 et *Dracula*, Terence Fisher, 1958.

#### 4.3.4 L'homme de raison et son double

Le choix porté sur de tels acteurs pour incarner un rôle qui semble – en regard de leur carrière respective – à contre-emploi n'est finalement pas si surprenant. Holmes est effectivement un personnage ambigu, certes doté d'un esprit vif mais toujours versé dans l'excès, ce qu'atteste son comportement addictif à deux drogues à effets opposés (morphine et cocaïne). Une dualité qui s'exprime dans une attitude qui alterne entre phases d'intense activité et moments de torpeur<sup>112</sup>.

Rien ne pouvait dépasser son énergie quand une crise de travail le prenait ; mais à l'occasion une forme de léthargie s'emparait de lui et, pendant plusieurs jours de suite, il restait couché sur le canapé du studio, prononçant à peine un mot, bougeant à peine un muscle du matin jusqu'au soir<sup>113</sup>.

En outre, Holmes n'est pas seulement un passionné de la méthode scientifique qu'il a lui-même baptisé « science de la déduction ». Il apprécie également l'art et la musique en particulier, étant lui-même très bon violoniste. Nathalie Jaëck observe pourtant que ce « champion de la rationalité a supplanté, dans la mémoire collective, son Double, cet esthète décadent [...]»<sup>114</sup>. Holmes est selon elle, un personnage multiple et cet aspect est abordé par son créateur sous l'angle de la duplicité. Les références à la gémellité et au thème du double sont d'ailleurs très répandues dans les écrits de l'époque victorienne<sup>115</sup>. Nombre d'affaires mettent en scène des jumeaux ou des personnes aux prises avec des identités multiples ; les variations autour de ces « affaires d'identité<sup>116</sup> » sont infinies et donc largement exploitées par l'écrivain. Ainsi, sous ses dehors d'« homme de fer<sup>117</sup> » guidé par la raison, Holmes est un être inconstant qui peut se comporter comme un animal flairant une proie<sup>118</sup> ou parfois même se métamorphoser de façon imprévisible en une

---

<sup>112</sup> Holmes le résume ainsi : « Ma vie n'est qu'un perpétuel effort pour échapper à la monotonie de tous les jours, monotonie qui n'est rompue que par ces petits problèmes ». Arthur Conan Doyle, « Une étude en rouge » [« A Study in Scarlet »], *op.cit.*

<sup>113</sup> *Idem.*

<sup>114</sup> Nathalie Jaëck, *Les aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>115</sup> Typiquement, la nouvelle de R. L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, publiée en 1886.

<sup>116</sup> Nathalie Jaëck, *Les aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, *ibid.*, p. 83.

<sup>117</sup> Arthur Conan Doyle, Le chien des Baskerville [The Hound of the Baskervilles], *op. cit.*

<sup>118</sup> La métaphore animalière sert aussi énormément à Conan Doyle dans sa description de la mutation physique qui intervient sur Holmes lorsqu'il se trouve sur une piste. Les portraits de criminels sont également représentés sous des traits animaux. L'exaltation de tous les sens est d'ailleurs mise en exergue dans la série *Sherlock* par des effets spéciaux qui inclut le spectateur dans ces moments quasi surnaturels ; ceci comme pour vanter des facultés proches d'une hypersensibilité animale ou distinctifs d'un super-héros.

créature bestiale<sup>119</sup>. D'ailleurs, le mythe du monstre à l'origine de comportements humains dominés par l'émotion, souvent destructifs, est, de façon générale, très visible sur le petit écran.

[...] le monstre participe d'un détournement dont la simplicité a séduit une grande partie de l'opinion publique et, par ricochet, de nombreux créateurs de séries télévisuelles qui y trouvent la dynamique essentielle de leurs récits<sup>120</sup>.

Dans le canon, cette bipolarité s'exprime à travers la coexistence de deux facettes en un personnage. Alors que Holmes met son intelligence au service du « Bien », Moriarty tourne ces mêmes qualités vers le « Mal<sup>121</sup> ». Les deux rivaux se ressemblent donc étrangement, que ce soit par leur génie intellectuel ou leur apparence physique.

Son apparence m'était déjà familière. Il est très grand, mince, avec un vaste front bombé et des yeux profondément enfoncés dans les orbites. Rasé, pâle, il a une figure d'ascète et ses traits ont gardé quelque chose du professeur qu'il a été<sup>122</sup>.

Holmes semble reconnaître une part de lui-même dans la perception de cet ennemi à l'allure et au niveau intellectuel semblables, un criminel que d'aucun pourrait juger être l'effet d'une hallucination, « production fantasmatique d'un dédoublement psychotique du Moi<sup>123</sup> ».

L'ambivalence de ce personnage à double visage a certainement participé à la mythification du détective. Il semble pourtant que peu de cinéastes se soient réellement intéressés à cette facette cachée de sa personnalité<sup>124</sup>. On constate malgré tout que, parmi le défilé d'acteurs ayant porté le « deerstalker hat », d'autres comédiens, dans la lignée de

---

<sup>119</sup> « Toute la force démoniaque qu'il camouflait sous une apparence si nonchalante se déploya soudain avec une énergie extrême. » Arthur Conan Doyle, in Nathalie Jaëck, *Les aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, op. cit., p. 87.

<sup>120</sup> Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Peter Lang, Berne, 2006, p. 194.

<sup>121</sup> Holmes, s'adressant à Watson : « [...] j'étais pourtant obligé de convenir que, cette fois, je me heurtais à un adversaire qui, sur le plan intellectuel, était mon égal. L'horreur que m'inspiraient ses crimes se confondait avec l'admiration que j'éprouvais pour sa diabolique habileté ». Arthur Conan Doyle, « Le Dernier Problème » [« The Final Problem »], *Les Mémoires de Sherlock Holmes*, Ed. La Décimale, 23 juillet 2013, Format Kindle, 2013 [1893].

<sup>122</sup> *Idem*.

<sup>123</sup> Nathalie Jaëck, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, op.cit., p. 84. En effet, évoquant Moriarty, Holmes est dans un état d'exaltation inhabituel, proche du délire. Bien que la réalité soit encore loin de sa version des faits ou que les preuves lui manquent, il est persuadé que le professeur est à ses trousses. Ce délire paranoïaque est illustré dans le film *The Seven Percent Solution*.

<sup>124</sup> À part dans la série télévisée *Sherlock* où cette similitude est traitée dans la diégèse (Moriarty y est d'ailleurs présenté comme un « consultant criminel », pendant du rôle de « consultant détective » dédié à Holmes). De plus, comme mentionné plus haut, cette dualité existe probablement de manière extrafilmique à travers certains choix d'acteurs. Mais encore faut-il que le spectateur connaisse leur filmographie respective, ce cinéma de genre attirant un public de niche.

Peter Cushing et de Christopher Lee, se distinguent par un profil de carrière qui n'augurait pas une reconversion en détective. Il en est ainsi de John Barrymore, connu auparavant pour avoir interprété Dr. Jekyll et Mr. Hyde, mais aussi de Basil Rathbone, acteur cantonné à Hollywood aux rôles de « villains », jusqu'à connaître le succès grâce à son interprétation de Holmes dans les années 1940.

#### 4.3.5 John Watson, « conducteur de lumière<sup>125</sup> »

Même si, dans les œuvres adaptées du canon, le Dr. John Watson reste souvent dans l'ombre de ce compagnon d'aventures, ce personnage joue pourtant un rôle clé puisque Conan Doyle le présente comme le chroniqueur des enquêtes du détective<sup>126</sup>. À l'inverse du personnage de Holmes, dont l'aspect physique et l'attitude varient finalement très peu d'une adaptation à l'autre<sup>127</sup>, Watson semble davantage avoir tendance à osciller entre le compagnon débonnaire, faire-valoir de l'enquêteur et l'assistant perspicace, tourné vers l'action et maniant habilement les armes à feu. Dans tous les cas, son rôle est celui du confident et sa fidélité est sans bornes. Il faut attendre le Watson incarné par Nigel Bruce, qui forme avec Basil Rathbone un duo sur une période de quatorze films, pour le voir être réhabilité au rang de compagnon irremplaçable. Certes moins élaboré que le protagoniste qu'il accompagne, il revient sur le devant de la scène et n'est plus relégué à un simple compère.

Avant Bruce, Watson était considéré comme étant superflu ; après Bruce, ce serait une hérésie quasi impensable de montrer Holmes sans lui<sup>128</sup>.

Le Watson de Nigel Bruce est pourtant critiqué à son époque pour son apparence affable, son âge avancé et son air amusé ; des traits physiques qui ne se retrouveraient pas sous la plume de Conan Doyle selon les plus ardents holmésiens<sup>129</sup>. De plus, ses qualités de

---

<sup>125</sup> Holmes (à Watson): « Vous n'êtes peut-être pas une lumière par vous-même, mais vous êtes un conducteur de lumière. Certaines personnes dépourvues de génie personnel sont quelquefois douées du pouvoir de le stimuler ». Arthur Conan Doyle, *Le Chien des Baskerville* [*The Hound of the Baskervilles*], Ed. La Décimale, Format Kindle, 2013 [1905].

<sup>126</sup> Ce procédé participe peut-être au succès de ses nouvelles. D'ailleurs, lorsque Conan Doyle place Holmes en narrateur (forme inédite utilisée dans deux nouvelles) les critiques se durcissent.

<sup>127</sup> Cette remarque concerne les adaptations filmiques « classiques » basées sur le canon littéraire, ce qui exclut les pastiches, parodies et adaptations de romans apocryphes.

<sup>128</sup> « Before Bruce, Watson was considered dispensable ; after Bruce, it would be a near-unthinkable heresy to show Holmes without him ». Alan Barnes, *Sherlock Holmes on Screen*, p.228., ma trad.

<sup>129</sup> On peut pourtant comprendre le ton auto-dépréciatif que trahit Watson à travers son journal comme une manière de laisser suggérer au lecteur qu'il est plus malin que le médecin. Un stratège qui « flatte le sentiment de supériorité du lecteur qui jubile de comprendre plus vite que le

« narrateur copiste<sup>130</sup> » sont généralement éclipsées en raison des contraintes de la narration filmique. En effet, les adaptations sérielles n'utilisent que très peu le procédé de la voix over ; celle-ci se fait seulement entendre de manière intermittente, pour introduire ou clore le film ou l'épisode. La tâche des scénaristes se complique alors, leur but étant de trouver une légitimité à cet acolyte un peu mystérieux. Finalement, Watson reste plus ou moins fidèle au personnage-embrayeur voulu par Conan Doyle<sup>131</sup> tout en évoluant de film en film selon l'effet recherché. Par exemple, le Watson revisité par Guy Ritchie, joué par Jude Law, se veut volontaire et avide d'aventures, ce afin de parachever l'image dynamique portée par Holmes dans la franchise<sup>132</sup>. Comme on le verra plus loin, le cinéaste admet avoir voulu éloigner son docteur de l'image de « comique » qu'a pu laisser l'interprétation de Nigel Bruce dans l'imaginaire collectif. Sur ce point pourtant, ni Ritchie, ni les créateurs de la série *Sherlock* (où le médecin, en tant qu'ancien soldat ayant combattu en Afghanistan, est également très actif), n'ont été les premiers à révéler le versant intrépide d'un personnage longtemps oublié au cinéma. Ainsi, les Watson interprétés successivement par David Burke et Edward Hardwicke aux côtés de Jeremy Brett dans le rôle-titre, affichaient déjà une perspicacité et un courage certains.

Pour conclure, la puissance narrative d'un personnage populaire tel que Sherlock Holmes a mené, comme précédemment évoqué, à de multiples emprunts intertextuels. La littérature sérielle a ainsi fait naître un type de personnage dont les traits reconnaissables et stables se sont consolidés à travers d'autres médiums, notamment le cinéma et la télévision. Les quelques stars qui l'ont incarné ont participé à cette image fortement typée, véhiculée par différents textes ainsi que par les médias publicitaires. Aborder la notion de stéréotypie semble donc indispensable pour mieux concevoir l'évolution d'un mythe construit autour d'un personnage sériel.

---

narrateur ». Nathalie Jaëck, Nathalie Jaëck, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, op. cit., p. 100.

<sup>130</sup> Nathalie Jaëck, *ibid.*, p. 98.

<sup>131</sup> La série contemporaine *Sherlock* propose de découvrir un résumé des enquêtes du point de vue de Watson (ainsi que d'autres affaires non relatées dans la série). Le médecin met ainsi régulièrement à jour son blog. La fonction de chroniqueur attribuée à Watson peut renaître grâce à l'évolution technologique qui ouvre la porte à une nouvelle forme de récit transtextuel (ou, plus exactement, transfictionnel), par le biais d'Internet et des nouveaux supports numériques.

<sup>132</sup> Autrement dit, si Holmes a inspiré la création de Batman, le Watson de Guy Ritchie s'apparente au fidèle compagnon du « chevalier noir », Robin.

## 4.4 Stéréotypes et sérialité

Utilisé dans des disciplines variées, le terme de *stéréotype* a été appliqué au cinéma dans la perspective propre à chaque domaine, qu'il soit sociologique, psychologique ou ethnologique.

Historiquement, le stéréotype au cinéma prend de l'importance dans les débats critiques durant les années 1930. L'industrialisation et la production de masse, dictées par la standardisation, corrélient effectivement avec un discours critique qui tend à qualifier certains films de « standardisés » ou de « ready made ». Comme le suggère Jörg Schweinitz, qui s'intéresse à l'évolution de l'usage et de la perception du stéréotype au cinéma, « la ligne d'assemblage servait de métaphore culturelle de premier plan<sup>133</sup> » : augmentation du rythme de production, rationalisation des tâches dans la chaîne de fabrication par le principe de répétition et donc duplication des produits. Un système qui commence déjà à s'imposer dans la production cinématographique, au début des années 1910, avant même la transition vers le format long métrage. La standardisation est une méthode particulièrement utilisée dans la conception de films de genres et de productions sérielles afin d'assurer une diffusion conséquente censée attirer un large public. La majorité des spectateurs attend en outre une forme et un contenu aisément reconnaissables qui reproduit des modèles de personnages ou de situations stéréotypées<sup>134</sup>. La notion de stéréotype va continuer à susciter l'intérêt des théoriciens des années 1940 jusqu'à nos jours, qui vont proposer plusieurs modèles d'analyse. Au cinéma, son emploi va varier selon les époques, devenant par exemple auto-réflexif dans certains films des années 1960, par l'accent mis sur l'artificialité de la construction des personnages<sup>135</sup>. Originellement, cependant, le terme reste étroitement lié aux films de genre et à la structure sérielle (qui elle-même, est souvent rattachée à des genres particuliers, tels que le récit policier) et évoluera par la suite avec la perception des critiques et théorique sur la culture de masse.

Jörg Schweinitz analyse cette notion déterminée en regard du personnage, du jeu de l'acteur, de l'intrigue, de l'image, du son ainsi que de sa relation avec le concept de genre.

---

<sup>133</sup> « The assembly line served as a leading cultural metaphor ». Jörg Schweinitz, *Film and Stereotype : a Challenge for Cinema and Theory*, Columbia University Press, 2011, p. 124, ma trad.

<sup>134</sup> En littérature, cette forme de production est nommée « paralittérature » ou littérature de masse. Voir Ruth Amossy, Anne Hersberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Armand Colin, Paris, 2011 [1997], pp. 79-83.

<sup>135</sup> Jörg Schweinitz, *Film and Stereotype : a Challenge for Cinema and Theory*, *op. cit.*, pp. 211-212.

En ce qui concerne les personnages, l'auteur applique la définition qu'en fait la sociologie, la psychologie sociale et l'ethnologie : sur ce plan, le stéréotype concerne en premier lieu les groupes ethniques et sociaux. On parle alors d' « image de l'Autre » ou d' « image de Soi ».

Au cinéma, il est nécessaire que les personnages d'un film de fiction soient construits au plus proche des croyances existantes dans la réalité quotidienne. Le rapport entre réalité et stéréotype fonctionne aussi dans l'autre sens: les médias populaires ont également un impact sur l'imagination du public<sup>136</sup>. De plus, le stéréotype comme « mode de caractérisation dans la fiction<sup>137</sup> » va bien au-delà du champ de la psychologie sociale. Abordant les figures narratives, les théoriciens font la distinction entre « personnages individuels » et « types » ; une différenciation qui correspond à l'opposition entre « d'une part, observations précises, libres de préjugés et patientes de l'Autre, et d'autre part, le rapide recours à des images conventionnelles déformées qui fonctionnent comme préjugés ou préconceptions supplantant les observations à proprement parler<sup>138</sup> ». En ce qui concerne les personnages individuels, ceux-ci se développent avec les événements de l'intrigue ; leur profil psychologique est multi-facettes. Eco distingue d'ailleurs les personnages dont la complexité psychologique se construit au fil du récit (filmique ou littéraire) et les « personnages schématiquement réduits, reconnaissables sur le compte de quelques traits distinctifs<sup>139</sup> ». Ces derniers sont alors moins riches psychologiquement et leur personnalité n'évolue pas beaucoup, leur fonction étant davantage narrative. Quant au « type », cette appellation concerne un personnage reconnaissable à travers quelques traits caractéristiques n'évoluant que très peu au cours de l'intrigue, ce qui facilite l'assignation de valeurs ainsi que l'apport d'un sens à ses actions.

---

<sup>136</sup> En citant comme exemple l'étude de Irmela Schneider qui conclut que la représentation des américains chez les allemands est significativement influencée par les séries télévisées américaines, Schweinitz en déduit que l'on peut certainement en tirer les mêmes conclusions partant des films montrés au cinéma. Voir Irmela Schneider, « Zur Theorie des Stereotypes », *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, 1992, pp. 129-147, in Jörg Schweinitz, *ibid.*, p. 43.

<sup>137</sup> Richard Dyer, « The Matter of Images : Essays on Representation », Londres, in Jörg Schweinitz, *ibid.*, p.44.

<sup>138</sup> « [...] accurate, unprejudiced, and patient observations of the Other, on the one hand, and the rapid recourse to reductive and distorted images, which function as prejudices or preconceptions supplanting actual observations, on the other hand ». *Idem.*

<sup>139</sup> « [...] schematically reduced characters, immediately recognizable on account of some few distinctive traits ». Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, 1964, in J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider, *Characters in Fictional Worlds : Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin, 2010, p. 278.

Type et stéréotype serait ainsi synonymes pour certains théoriciens. Pour Schweinitz pourtant, le processus de stéréotypisation survient seulement en un deuxième temps. Prenant l'exemple du type de la vamp, dont l'origine proviendrait de la tradition de la diva italienne, sa conventionnalisation à travers des apparitions répétées dans le cinéma muet l'aurait transformé en un symbole proche de l'allégorie. Le chercheur propose deux aspects, interconnectés et se chevauchant partiellement, de stéréotypisations concernant la relation entre les personnages fictifs et la réalité : il s'agit tout d'abord du *concept socio-scientifique du stéréotype* dont l'intérêt porte sur la représentation et l'influence en termes sociologiques des « images de l'Autre » (nationalités, professions, minorités, groupes sociaux) que l'on peut trouver dans les films. Ce premier concept s'appuie sur la réalité et a des conséquences sur la vie quotidienne. La deuxième stéréotypisation porte sur le « *mode narratif* dans lequel les personnages fictifs sont rendus<sup>140</sup> » ; on peut y inclure, entre autres, les constructions de personnages communes à un genre (par exemple, au western<sup>141</sup>) et celles « valides dans le contexte des mondes imaginaires de narration<sup>142</sup> ». Dans ce cas, l'idée est que le stéréotype est « une construction conventionnelle relativement autonome servant les *mondes intertextuels de l'imagination*<sup>143</sup> ». Il est à noter qu'il est parfois difficile de faire une distinction nette entre ces deux modes : il peut même arriver qu'un personnage réunisse ces deux aspects. De plus, la réflexion sur le stéréotype ne peut se passer de la figure du lecteur et de son interaction avec le texte filmique. En effet, pour être reconnu comme tel, le type ou le stéréotype demande une certaine sensibilité du spectateur au contexte social dans lequel le film fut produit ou l'activation d'un savoir intertextuel (souvent lié à un genre). Ainsi, le conclut Ruth Amossy, « le stéréotype n'existe pas en soi ; il ne constitue ni un objet palpable ni une entité concrète : il est une *construction de lecture*<sup>144</sup> ».

---

<sup>140</sup> « [...] the *narrative mode* in which fictional characters are rendered ». Jörg Schweinitz, *Film and Stereotype : a Challenge for Cinema and Theory*, op. cit., p. 49.

<sup>141</sup> Le western est un parfait exemple, justifiant à lui seul la nécessité de différencier ces deux modes de stéréotypes. En effet, alors que le western classique dépeint la réalité historique d'une certaine période, le western spaghetti fait appel à l'imaginaire d'un monde conventionnalisé, loin de toute réalité, les personnages étant stéréotypés à l'extrême.

<sup>142</sup> « [...] the context of the imaginary worlds of narration ». *Idem*.

<sup>143</sup> « [...] relatively autonomous conventional constructs serving the *intertextual worlds of the imagination* ». *Idem*.

<sup>144</sup> Ruth Amossy, Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype, 1991, in Ruth Amossy, Anne Hersberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue discours, société*, op. cit., pp. 74-75.

À première vue, les traits du détective s'appuient sur des éléments de réalité. Les stéréotypes sociaux qui en découlent proviennent de la perception d'une certaine image populaire du détective de l'époque victorienne et des valeurs propres aux détective et à l'ancien officier qu'est Watson (persévérance, loyauté, courage). Or, à bien considérer les choses, Holmes relève davantage de stéréotypes d'ordre narratif puisqu'il se situe dans le « monde imaginaire conventionnalisé » qu'est celui du récit policier. Les univers intertextuels qu'il inspire véhiculent et accentuent souvent cette image de détective égotiste, un peu froid, hautain, très vite ennuyé en l'absence d'une énigme capable de défier son intellect. Comme on le verra plus loin, l'acteur qui l'incarne durant de nombreux épisodes, personnifiant à lui seul cet univers, va agrémenter le héros de son individualité, l'auréoler de son charisme et marquer de son empreinte l'imaginaire qui entoure le monde holmésien. De même, le héros littéraire va s'étoffer sous les nouveaux regards offerts par les nombreux artistes qui s'y sont intéressés, pour devenir une image fortement typée, voire, au fil des emprunts et autres adaptations, stéréotypée. À partir des premières adaptations cinématographiques de ses aventures<sup>145</sup>, l'allure physique de l'enquêteur, qui forme une silhouette reconnaissable encore aujourd'hui, demeure assez stable pendant des décennies. Certes, des variations existent, les adaptations filmiques ayant alimenté les futures représentations du « great detective ». Il faut d'ailleurs rappeler que ces caractéristiques les plus notoires, le « deerstalker hat » et la pipe courbe, loin d'avoir été initialement imaginées par Conan Doyle lui-même, ont été créées par son illustrateur, Sidney Paget, et son premier interprète, William Gillette. Mais certains traits spécifiques, physiques et moraux, qui déterminent aujourd'hui encore le personnage, font régulièrement surface dans ces adaptations. En ce sens, la figure prototypique du détective de Baker Street, construite par l'ajout d'éléments issus de l'esprit de différents artistes, a nourri l'imagination de ses admirateurs contemporains et futurs.

De plus, selon l'époque dans laquelle s'inscrit le film dont il est le héros, la représentation de ces stéréotypes évolue. À partir des années 1960, le cinéma s'empare ainsi fréquemment de la figure du détective de Baker Street pour accentuer cet aspect du personnage ; pastiches et comédies mettent en évidence l'artificialité des éléments typés du costume de Sherlock Holmes, pour parfois les détourner de leur usage premier. Une scène

---

<sup>145</sup> Dès les films avec Eille Norwood, qui reprend le costume caractéristique inauguré par William Gillette sur les planches (deerstalker, manteau, pipe), cet acteur s'étant lui-même inspiré des illustrations de Sidney Paget.

de *The Private Life of Sherlock Holmes* souligne par exemple la cape et le « deerstalker hat » qui font la typicité du personnage, que Holmes se sent obligé de porter suite à une description erronée de sa personne faite par Watson et parue dans le *Strand Magazine*. L'exhibition de certains éléments typiques du monde holmésien est également un moyen de faire allusion au canon littéraire en brocardant les motifs narratifs conventionnellement utilisés dans les adaptations passées. La répétition d'un type de personnage va donc influencer d'autres textes, transformant le détective victorien en un héros intemporel. Une dimension mythique qui résulte d'un processus complexe et composite, celui de la transfictionnalité.

## 5. Sherlock Holmes : un personnage transfictionnel ?

Une des particularités du récit holmésien est sa propension à être repris, élargi, même parfois réinventé dans d'autres médiums. Ces réappropriations ont vu le jour très rapidement, alors que son créateur était toujours actif dans l'écriture des aventures de son héros. L'intérêt d'une analyse du personnage à travers la dimension transmédiatique est légitime pour comprendre comment s'est construite cette figure héroïque que se partagent artistes mais aussi cercles et collectifs d'admirateurs s'exprimant sur Internet. En effet, la gigantesque communauté de fans qui alimente quotidiennement sites web, blogs, réseaux sociaux et forums de discussion, représente un vivier actif de (re)créations littéraires et audiovisuelles et sa contribution à la pérennité de Sherlock Holmes est sans équivoque. Or, avant l'analyse des rapports entre la figure du « great detective » et l'activité fanique qui l'entoure (dans une étude de cas qui sera abordée dans le chapitre suivant), il est nécessaire d'évoquer une notion plus large, mettant en relation non pas les textes ou les médias, mais plutôt les mondes fictionnels entre eux.

### 5.1 Le concept de transfictionnalité

Le concept de transfictionnalité, énoncé par Richard Saint-Gelais, s'inspire de la notion de *transtextualité* élaborée par Gérard Genette dans *Palimpsestes – La littérature au second degré*, publié en 1982. La transtextualité regroupe « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>146</sup> », que ce soit par le biais de citations, allusions, parodie ou pastiche. La citation d'un texte à l'intérieur d'un autre a toujours été

---

<sup>146</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. du Seuil, 1982, p. 7.

couramment utilisée afin d'augmenter le plaisir du lecteur/spectateur qui connaît le volet précédent. Umberto Eco cite en guise d'exemple une scène du film *ET*<sup>147</sup> où le fameux extra-terrestre rencontre, lors d'Halloween, un enfant déguisé en maître Yoda de *The Empire Strikes Back*<sup>148</sup>, un personnage de fiction bien connu par nombre de spectateurs qui ont pu découvrir le film deux ans auparavant. Pour apprécier la subtilité de l'allusion, un savoir intertextuel est sollicité chez le spectateur. Le public doit avoir plusieurs sortes de connaissances, relatives aux personnages et aux liens existant entre les deux cinéastes, pour apprécier la scène. De même, la série *Sherlock* présente de nombreuses références intertextuelles disséminées au fil des épisodes : ainsi, le plaisir du spectateur connaisseur de l'œuvre de Conan Doyle est multiplié à la détection et à la compréhension des allusions aux récits canoniques, clins d'œil imperceptibles pour un public non averti. On peut ainsi supposer que la dimension répétitive d'un élément repris de texte en texte peut tendre vers l'infini sans être dénuée de toute variation<sup>149</sup>.

Alors que Genette s'en tient aux « modalités des rapports que des *textes* sont susceptibles d'établir avec d'*autres textes*<sup>150</sup> », l'entité fictive n'est que très peu abordée. Saint-Gelais veut y remédier en s'intéressant aux frontières de la fiction par le biais du concept de *transfictionnalité*. La notion se démarque de la transtextualité en ce qu'elle met en rapport, non plus des textes (au sens global) entre eux, mais des ensembles fictionnels.

[la transfictionnalité est un] phénomène par lequel au moins deux textes [au sens général, englobant tous les mediums artistiques] 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<sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> *ET*, Steven Spielberg, 1982.

<sup>148</sup> *The Empire Strikes Back*, Georges Lucas, 1980.

<sup>149</sup> Le « retour au continuum, au Cyclique, au Périodique, au Régulier » qui caractériserait, selon Umberto Eco, l'esthétique postmoderne, n'exclut en aucun cas toute innovation car « c'est l'"infinité" du processus qui donne un sens à l'outil de la variation ». Eco cite ainsi Calabrese (1983) qui propose d'appréhender la série *Columbo* comme un exercice de style, la manière dont les schémas se répètent étant plus intéressante que le contenu répété. Un point de vue intéressant qui peut tout-à-fait être appliqué à la plupart des séries télévisées sur Sherlock Holmes. (« [...] return to the continuum, the Cyclical, the Periodical, the Regular », Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, op. cit., p. 96., ma trad.).

<sup>150</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », colloque en ligne Fabula, 1999-2000, <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>, p. 2, consulté le 14 juin 2015.

<sup>151</sup> Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 7.

Il s'agit donc bien d' « une fiction qui prolonge une autre fiction [...] »<sup>152</sup>. Saint-Gelais part de l'idée que des instances fictives<sup>153</sup> traversent les limites dictées par la fiction pour exister dans des œuvres autonomes. Le processus de transfictionnalité permet au lecteur/spectateur qui aimerait en connaître davantage sur les personnages ou l'univers fictionnel de satisfaire sa curiosité. La distinction avec la notion d'hypertextualité – un texte dérivé d'un autre texte – se situe au niveau du processus relationnel entre les textes<sup>154</sup> : « l'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration [...] de données diégétiques<sup>155</sup> ». La *diégèse* est donc bien le centre relationnel de la transfictionnalité, l'opération se réalisant par reconstitution d'un monde diégétique « [...] sur la base d'une continuation, d'une rectification, d'une version décalée ou même transgressive<sup>156</sup> ». Les éléments fictifs qui sont repris de texte en texte sont le plus souvent des personnages à « identité reconnaissable<sup>157</sup> », qui imprègnent le monde fictif dans lequel ils évoluent. Aussi, Matthieu Letourneux appuie l'idée qu'un lien entre le texte-source et le texte apocryphe doit être généré par des caractéristiques stéréotypées, seul moyen de contribuer à la permanence de la fiction. En effet, une œuvre est transfictionnelle si le lecteur/spectateur identifie le texte initial; pour ce faire, la reprise d'un nom propre, par exemple, n'est pas suffisante dans le cas où celui-ci ne se rapporte pas ontologiquement au personnage référent. Des traits physiques assimilables à un personnage, par exemple, suscitent le rapprochement d'un texte à l'autre.

De fait, il suffit dans une bande-dessinée [...] que l'ombre de Sherlock Holmes apparaisse dans le cadre pour que le personnage soit identifié, parce que le personnage se définit à partir d'un certain nombre d'attributs identifiables, véritables « clichés »<sup>158</sup>.

---

<sup>152</sup> Matthieu Letourneux, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », in René Audet, Richard Saint-Gelais (dirs.), *La fiction, suites et variations*, Ed. Nota Bene, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 72.

<sup>153</sup> Il s'agit, le plus souvent, de la récurrence de personnages. Mais il est aussi fréquent d'observer le retour d'un univers (surtout en science-fiction) ou d'un lieu.

<sup>154</sup> Le « texte » est à prendre au sens large : pour Saint-Gelais, « il vaut aussi bien pour la bande dessinée, le cinéma, la représentation théâtrale ou le jeu vidéo ». Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 20.

<sup>155</sup> Richard Saint-Gelais, *ibid.*, pp. 10-11.

<sup>156</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>157</sup> Il faut donc des personnages ou des éléments fictifs reconnaissables par leur (prétendue) identité. Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 21.

<sup>158</sup> Matthieu Letourneux, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », *op. cit.*, p. 76.

Bien que la transfictionnalité reste une notion récente qui suscite énormément de débats, la théorie de Saint-Gelais permet d'apporter un nouvel éclairage sur le statut du personnage du Sherlock Holmes contemporain.

### 5.1.1 Les frontières de la fiction

Afin d'étayer sa théorie et conceptualiser cette nouvelle notion, l'auteur identifie plusieurs frontières à la fiction, de type *ontologique*, *pragmatique* et *textuelle*. La frontière *ontologique* délimite l'univers fictif du monde réel ; bien que cette conception semble plutôt aisée à concevoir, la limite est souvent floue et cette ambiguïté soulève de nouvelles questions liées à la figuration d'éléments réels dans un récit fictif. La ville de Londres dans laquelle évolue Sherlock Holmes renvoie ainsi a priori à la réalité ; pourtant, les références à des lieux connus, tels que Paddington Station, ne suffisent pas à ancrer le récit dans la réalité<sup>159</sup>.

En ce qui concerne la frontière *pragmatique*, celle-ci permet de faire la distinction entre énonciation « sérieuse » et « fictionnelle ». La fiction s'insérerait alors dans un « cadre pragmatique particulier, celui de la feintise<sup>160</sup> » dans la mesure où le lecteur/spectateur qui s'y immerge prétend croire que ce monde est complet et donc que le texte est vrai<sup>161</sup>. Il imagine alors un monde possible auxquels ses jugements vont se référer ; or, il serait toujours possible de s'en détacher en émettant des énoncés à référents réels (exigés par les ressorts fictionnels). De plus, le lecteur/spectateur peut se poser de nombreuses questions laissées en suspens par le récit. Par conséquent, les limites de la fiction sont celles du texte lui-même.

La frontière *textuelle*, quant à elle, se situe « entre les zones déterminées et indéterminées de la fiction<sup>162</sup> ». Inévitablement, « les mondes fictifs seraient donc, à la

---

<sup>159</sup> Dans ce cas précis, John Searle suggère qu'il est souvent possible de savoir si l'auteur a commis une bévue ; par exemple, si le chemin pris par Holmes de Baker Street à Paddington Station est géographiquement impossible à suivre. Les avis divergent pourtant sur la question d'une distinction à faire entre matière réelle et purement fictionnelle. John R. Searle, « The logical status of fictional discourse », *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, in Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », *op. cit.*, p. 4.

<sup>160</sup> *Idem.*

<sup>161</sup> Marie-Laure Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles », communication du colloque, *Fabula, atelier littéraire*, 4 mai 2006, [http://www.fabula.org/atelier.php?Des\\_mondes\\_possibles\\_aux\\_univers\\_parall%26egrave%3Bles](http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles), consulté le 21 juin 2015.

<sup>162</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », *op. cit.*, p. 9.

différence du monde réel et des mondes possibles [où toute proposition nouvelle est impossible sans contredire l'un ou l'autre énoncé décrivant ce monde], foncièrement incomplets »<sup>163</sup>. L'incomplétude (ou la complétude, selon la position des théoriciens<sup>164</sup>) serait par ailleurs dirigée par la manière qu'a le lecteur d'interpréter le texte (entre une perspective interne et externe ou métafictionnelle) et par le degré de vraisemblance perçu à partir des événements qui lui sont exposés. Incomplétudes et lacunes appellent ainsi à des réécritures ou à des transpositions. Certes, différents moyens existent pour inviter un monde ou un personnage à se retrouver dans un autre texte : citons par exemple les sollicitations d'un texte ou d'un écrivain à reprendre ou à développer une intrigue. Il en est ainsi des allusions faites par Conan Doyle à ce que les Holmésiens appellent les « affaires non chroniquées » ou des « [...] manques et silences<sup>165</sup> », inclination particulièrement marquée, comme le souligne Anne Besson, dans les genres de la science-fiction ou la fantasy. Saint-Gelais nuance pourtant la force impulsive de l'œuvre originale sur l'élaboration de textes transfictionnels. Voir la transfictionnalité comme le résultat d'un processus linéaire, partant d'une œuvre originale, serait négliger l'action fascinante exercée par les transfictions entre elles : « sans rien voir de mécanique dans le processus, il faut admettre que la prolifération des œuvres transfictionnelles agit comme un incitatif pour la production *d'autres* œuvres [...] »<sup>166</sup>. Personnage ou monde fictif, tel que celui créé par Conan Doyle, prendrait dès lors une dimension mythique par génération de ce type d'influences réciproques.

La notion de transfictionnalité soulève au final des questions d'ordre interprétatif au sujet de la place de l'auteur et de l'autonomie du texte – liée à son incomplétude<sup>167</sup>. Selon René Audet, la continuation d'un récit ou la reprise autographique d'un univers se situe hors du champ de la transfictionnalité ; ainsi selon sa conception, « la

---

<sup>163</sup> Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 10.

<sup>164</sup> La question de la complétude ou non de l'entité fictive suscite également de nombreux débats.

<sup>165</sup> Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 126.

<sup>166</sup> Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 132.

<sup>167</sup> En commentaire à l'intervention de Saint-Gelais au sein du débat sur les « frontières de la fiction » (colloque en ligne organisé par le groupe de recherche Fabula, 1999-2000) et dans un souci de relativiser « le dogme de la clôture du texte », Irène Langlet fait la distinction entre les « incomplétudes stratégiquement aménagées » (dans une visée commerciale) et « incomplétudes poétiquement aménagées ». Cette division peut s'insérer dans les réflexions autour du clivage entre « haute » littérature et littérature « populaire » (ou entre cinéma et télévision). Irène Langlet, commentaire à « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », colloque en ligne Fabula, 1999-2000, [www.fabula.org/colloques/frontieres/259.php](http://www.fabula.org/colloques/frontieres/259.php), consulté le 18 juin 2015.

transfictionnalité commence où se termine l'autorité de l'auteur (telle que perçue par le lecteur)<sup>168</sup> ». Benassi se démarque ainsi de la vision de Saint-Gelais, qui propose une définition du concept plus élargie ; ce dernier admet autant « les ensembles produits sous la gouverne d'un seul auteur que [...] ceux où interviennent d'autres écrivains, parfois à l'insu de l'auteur original ou même contre son gré<sup>169</sup> ». Quant à la question de la clôture d'un texte, celle-ci reste floue puisque tributaire du lecteur : Daniel Aranda souligne en particulier son rôle dans la constitution identitaire d'un personnage récurrent dans le cas d'un croisement allographe<sup>170</sup>. De plus, selon la position adoptée par l'analyste, la place des dérivés apocryphes dans l'œuvre transfictionnelle peut être légitime ou alors avoir un statut différent du texte originel. Saint-Gelais admet cependant qu'évoquer un texte « original » ou une figure auctoriale faisant autorité permet, jusqu'à une certaine mesure, de résoudre ce type de conflits<sup>171</sup>.

Ainsi, la fiction a toujours traversé les limites instaurées par le texte et la réalité que celui-ci décrit, à travers la littérature mais également les autres arts. Aujourd'hui, la transfictionnalité est plus que jamais présente et a su étendre ses racines ; lecteurs, spectateurs, artistes et fans peuvent aussi facilement que jamais s'accaparer, critiquer, compléter ou recréer un texte faisant écho à un univers, un événement ou à un personnage fictif. Ce débordement de l'intrigue, conséquence d'une soif permanente de récit, se traduit de différentes manières, notamment par le biais de la forme sérielle. En effet, les deux modes propres à la littérature et à la série télévisée – l'approfondissement d'une intrigue sous forme segmentée (le « feuilleton » ou le « cycle ») et la « déclinaison [...] d'un prototype de départ<sup>172</sup> » (la « série ») – illustrent, sans s'exclure l'un l'autre, le plaisir que peut apporter la poursuite d'une intrigue pour le lecteur/spectateur<sup>173</sup>. La critique ou l'analyse d'un texte s'effectue également sur une autre dimension, créatrice, dans la mesure où cette méthode met en jeu l'imaginaire du lecteur/spectateur. La lecture, la réinterprétation ou la réactualisation d'un texte sous forme de répétition alimente ainsi les cycles transfictionnels. La transfictionnalité n'est donc pas une activité particulièrement

---

<sup>168</sup> René Audet, « Frontières de la transfictionnalité ? », *op. cit.*, p. 2.

<sup>169</sup> Richard Saint-Gelais, « contours de la transfictionnalité », *op. cit.*, p. 15.

<sup>170</sup> Daniel Aranda, « Personnage récurrent et transfictionnalité », in R. Audet, R. Saint-Gelais, *La fiction, suites et variations*, Ed. Nota Bene, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>171</sup> Richard Saint-Gelais, « La fiction hors-cadre », *op. cit.*, p. 449.

<sup>172</sup> Benassi, 2000, p. 49, in Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 12.

<sup>173</sup> Gérard Genette utilise plutôt la terminologie suivante : la « suite », qui poursuit un récit inachevé, et la « continuation », qui relance une intrigue clôturée. En comparaison, la transfictionnalité se joue plutôt au niveau du dénouement d'une intrigue.

rare puisque tout critique d'art, lecteur ou spectateur, à travers même une simple réflexion, entretient et même nourrit une fiction activée par le pouvoir de la pensée imaginative.

### 5.1.2 Transfictionnalité et culture populaire

Les genres populaires littéraires que sont la science-fiction, le récit policier ou le récit d'aventures, sont propices à nourrir des récits transfictionnels. L'intérêt que porte Matthieu Letourneux à ce phénomène apporte un éclairage sur les liens entre transfictionnalité et sérialité. En effet, pour Letourneux, « la culture populaire dans son ensemble est le terrain privilégié des expériences transmédias [...] »<sup>174</sup>, en raison notamment de sa logique sérielle. Caractéristique des récits de genres populaires, elle permet au récit de se prolonger au-delà de la clôture du texte. Mais le récit de genre populaire tend aussi, par des processus de stéréotypie, vers la reproduction d'univers proches, bien qu'hétérogènes et n'exerçant aucun rapport de continuité entre eux. Letourneux montre ainsi que l'amalgame entre intertextualité et transfictionnalité est vite fait lorsqu'il s'agit de ce type de récit. Les marqueurs transfictionnels semblent devoir s'imprégner d'éléments stéréotypés pour que le lecteur/spectateur puisse reconnaître l'unicité du monde fictionnel.

Pour qu'on ait l'impression d'une permanence de la fiction par-delà les dimensions du roman, il faut que l'œuvre seconde reprenne des éléments signifiants dont on puisse repérer l'unité [...] »<sup>175</sup>.

Ce recours au processus de stéréotypie pour construire un univers de fiction – qui situe généralement un texte à l'intérieur d'un genre – concerne principalement les récits qui s'affranchissent un maximum de la réalité, telles que la science-fiction, la littérature fantastique ou le western. Ce sont des œuvres qui se veulent avant tout divertissantes, proposant un héros évoluant dans un environnement dépaysant et très codifié. La limite entre les effets de transfictionnalité et d'intertextualité est pourtant précaire, puisque basée sur une unicité de l'univers de fiction qu'il n'est pas aisé de déterminer. Finalement, en tant qu'héritière du roman feuilleton, la série télévisée peut partager avec les genres populaires littéraires – d'où est issue l'œuvre de Conan Doyle – cette propension à la recherche, pour le lecteur, d'un prolongement de la fiction.

---

<sup>174</sup> Matthieu Letourneux, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », *op. cit.*, p. 76.

<sup>175</sup> *Idem.*

## 5.2 Extensions du monde holmésien

Tout comme Genette, qui énonce une typologie générée par la transtextualité, Saint-Gelais décrit plusieurs formes de liens transfictionnels. L'*expansion*, la *version*, le *croisement*, l'*annexion* et la *capture* sont les relations principales analysées par l'auteur. Afin d'illustrer ces divers processus d'essaimage de la fiction, Sherlock Holmes fait figure de personnage transfictionnel idéal. En effet, Saint-Gelais multiplie les exemples d'oeuvres littéraires et cinématographiques apocryphes au canon holmésien pour éclairer cette nouvelle notion. Sans essayer de comprendre toutes les ramifications d'une notion qui reste très complexe, mentionner cette typologie peut aider à mieux comprendre de quelle façon le mythe holmésien a pu traverser plus d'un siècle de cinéma.

L'*expansion*, relation la plus simple à appréhender, car couramment utilisée, est un prolongement de la fiction sur le plan temporel ou diégétique, servant souvent à combler les lacunes du texte original. Cette notion recoupe différents sous-types, notamment l'*interpolation*, qui s'applique très bien à la fiction holmésienne. Dans la lignée de ce que Genette appelle la « continuation elliptique », l'interpolation comble une lacune temporelle à l'intérieur du texte. Il s'agit d'une incise transfictionnelle qui sert à préciser un élément de l'intrigue ou tout simplement à compléter ce que le texte ne dit pas. Dans le cas de Sherlock Holmes, le « Grand Hiatus », soit la période allant de la mort de Holmes dans les chutes de Reichenbach<sup>176</sup> à sa réapparition des années plus tard, a permis l'ancrage de nombreux récits exploitant ce type de relation transfictionnelle. Saint-Gelais remarque par ailleurs la facilité avec laquelle ce type de récit peut s'insérer au sein d'un cycle ou d'une série.

D'autres types d'expansion sont mentionnées par l'auteur, tels que la *série*. Le sens strict du terme, voulu par Saint-Gelais, traduit l'idée que chaque épisode est autonome sur le plan diégétique et temporel, son intrigue étant « complète et sans lien chronologique réel avec les autres<sup>177</sup> ». La répétition de situations et/ou de personnages entraîne la constitution d'un schéma mental fait d'inférences entre épisodes discontinus. Les textes de Conan Doyle pourraient ainsi inspirer au lecteur assidu un mélange de situations archétypiques, conséquence de la création d'un récit fantasmé n'ayant jamais été imaginé par l'auteur. La

---

<sup>176</sup> Voir Sir Arthur Conan Doyle, « Le Problème Final » [« The Final Problem »], *op. cit.*

<sup>177</sup> Anne Besson, D'Assimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre, *op. cit.*, p. 22, in Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, *op. cit.*, p. 100.

réurrence d'éléments d'épisode en épisode<sup>178</sup> sert ainsi à la « cohésion transfictionnelle, [favorisant] la ligature entre les épisodes mais ne [suffisant] pas, tant s'en faut, à leur intégration (cohérente) en un suprarécit – intégration dont la visée caractérise plutôt le cycle »<sup>179</sup>. Que ce soit en littérature ou sous sa forme télévisuelle, la série laisse également en suspens certains éléments, tout en en évoquant d'autres, ce qui tend à attiser la curiosité du public ; ceci sans compter les oublis, les inconséquences (qui sont légion dans le canon) et l'effet d'amnésie sur certains personnages (un élément fictif peut très bien être oublié dans les épisodes qui le suivent).

Ces variations diégétiques, comme mentionné dans le premier chapitre, apparaissent, chez Conan Doyle, sous forme d'allusions faites par Holmes ou Watson à des affaires ayant occupé le détective dans le passé. Leur teneur transfictionnelle est telle que de nombreux récits sont nés des « affaires non chroniquées » par Watson, que ce soit parce que celui-ci ne fut pas témoin de l'aventure ou parce que Watson ne les a pas retranscrites. Dans tous les cas, ces hypothétiques affaires demeurent virtuelles puisque Conan Doyle en fait allégrement mention au fil de ses nouvelles sans en révéler les détails dans ses publications ultérieures<sup>180</sup>. Le désir de rendre la série cohérente, malgré la discontinuité qui la définit<sup>181</sup>, mais aussi le plaisir d'imaginer et de répondre à ce genre d'évocations subtilement disséminées par l'écrivain tout au long de son œuvre, ont participé à la publication de récits censés combler les lacunes du texte original. Cette démarche témoigne ainsi de la volonté plus ou moins consciente du public de percevoir une continuité diégétique entre épisodes conçus indépendamment les uns des autres. Les indices semés – consciemment ou non – par Conan Doyle dans ses récits, malgré leur incohérence manifeste, sont interprétés très sérieusement pas les « holmésologues » les plus ardens ; bases pour l'élaboration de leurs propres enquêtes, ceux-ci échaffaudent des théories sur lesquelles vont se fonder

---

<sup>178</sup> Ce que Saint-Gelais appelle « signifiants sériels » et que Monfort illustre par « des éléments que le lecteur est amené à considérer comme des constantes, reprises de texte en texte, au point que même leur absence [...] ne signifierait pas leur disparition dès l'instant où le personnage est présent » (par exemple, l'adresse de Holmes au 221b Baker Street). Bruno Monfort, « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire : série et discontinuité” », *op. cit.*, p. 48.

<sup>179</sup> Pour Bruno Monfort, « [cette répétition] compenserait [...] la discontinuité des textes » jusqu'à justement doter la série « d'une fonction supra-narrative, puisque, par-delà la discontinuité des récits, c'est elle qui doit assurer le lecteur qu'il existe au moins potentiellement un rapport entre les textes intelligible selon des modalités très proches de celle d'un récit, même schématique ». Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, *op.cit.*, pp. 103-104.

<sup>180</sup> Saint-Gelais cite une exception, celle de l' « Aventure de la Deuxième Tache » mentionnée par Watson dans « Le traité naval ». Arthur Conan Doyle, « Le traité naval » [« The Naval Treaty »], *Les Mémoires de Sherlock Holmes* [1893], 2006, p. 195, in Richard Saint-Gelais, *ibid.*, p. 119.

<sup>181</sup> De façon paradoxale en raison justement de ces récurrences qui empêchent la construction d'épisodes véritablement autonomes diégétiquement.

leurs propres récits apocryphes. En voulant replacer l'histoire de Sherlock Holmes dans sa réalité, Watson étant davantage considéré comme un biographe que comme un simple narrateur, les holmésologues construisent ce que Denis Mellier appelle des « fictions d'adhésion<sup>182</sup> » aux fictions holmésiennes : « cette *réalisation* n'est jamais que la matière d'un jeu nouveau sur la fiction. On y *double* par une fiction seconde – celle de la *réalité* de Sherlock Holmes – la fiction première des textes canoniques<sup>183</sup> ». Aussi, la fiction véritable qui se cache derrière l'image de Holmes provient-elle moins du canon que des ajouts perceptibles dans ses textes apocryphes<sup>184</sup>. En effet, le personnage s'émancipe des récits initiaux desquels il est issu pour marquer l'imaginaire collectif de certaines caractéristiques physiques et morales alors absentes sous la plume de Conan Doyle<sup>185</sup>.

Holmes n'est pas une figure reconnaissable et apparemment autonome en dépit de la diversité des domaines où il se matérialiserait, mais bien en raison même de cette diversité, et de l'effet de masse critique qui aboutit à une émancipation transfictionnelle du personnage<sup>186</sup>.

L'image actuelle du détective a donc été formée par couches narratives successives dues non pas à son créateur mais aux admirateurs de l'œuvre originelle.

Certains de ces récits apocryphes parviennent d'ailleurs à s'insérer dans la diégèse et même parfois à user de la technique des allusions instaurées par le créateur de leur héros en faisant pareillement référence à d'autres affaires virtuelles. Ce dernier procédé est dénommé *expansion virtuelle*, dans la mesure où celle-ci agit sur une fiction dérivée elle-même d'une fiction. La série *Sherlock* use de ce procédé à plusieurs reprises lorsqu'un des personnages fait référence à d'autres affaires plus ou moins inspirées de celles exploitées (ou seulement évoquées) dans le canon.

Finalement, Saint-Gelais prouve que Sherlock Holmes, au cinéma et à la télévision, engendre souvent des récits aux limites fictionnelles brumeuses, dans lesquels ont pénétré des traces de réalité ou des éléments fictifs « étrangers ». Les opérations de *croisements* et

---

<sup>182</sup> Denis Mellier, *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>183</sup> Denis Mellier, *ibid.*, p. 40.

<sup>184</sup> Les traits physiques de Holmes ont, comme vu dans un précédent chapitre, également évolué pour former une image constituée de fragments venus de divers horizons.

<sup>185</sup> Cette émancipation transfictionnelle du personnage est liée à la théorie énoncée par Marc Lits (déjà évoquée dans le chapitre sur le personnage).

<sup>186</sup> En adaptant les aventures d'un personnage mythique, le modèle référentiel va être reconfiguré ce qui va par la suite conditionner les futures interprétations. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, *op.cit*, p. 179.

d'*annexions*<sup>187</sup>, par lesquels deux ou plusieurs personnages ou univers fictifs provenant de textes indépendants traversent un même récit, ont été par exemple largement exploitées au cinéma<sup>188</sup>. Plus rares sont les effets de *capture* au cinéma, par lesquels une fiction inclut le texte-source dont elle dérive au sein même de sa diégèse, par absorption d'un texte fictif dans la diégèse (et dans le monde du spectateur)<sup>189</sup>. L'aspect sériel des films qui constituent mon corpus devrait dans tous les cas, selon cette théorie, être rattachée à ce processus. Or, il est intéressant de noter que les effets transfictionnels s'avèrent être également intrinsèques à certaines séries, telles que *Sherlock* ou l'adaptation sérielle modernisée mettant en scène Basil Rathbone. En effet, moderniser les personnages et leur environnement peut, à mon sens, relever d'un type de transfictionnalité ; le monde holmésien est seulement transposé à une autre époque et reste reconnaissable à travers certaines attitudes ou traits stéréotypés. L'intemporalité du personnage participe donc à son pouvoir de franchir les limites de la fiction<sup>190</sup>. *Sherlock* va cependant au-delà des précédentes adaptations, la perméabilité de ses frontières fictionnelles le rapprochant du canon littéraire. En effet, le Sherlock et le Watson des années 2010 suggèrent de nouveaux récits publiés sur Internet par des admirateurs de la série (et non pas forcément par des holmésiens). Cette activité fanique rappelle bien sûr l'emballement de la population pour le détective du vivant de Conan Doyle et la reprise de son oeuvre par ses adorateurs. Or, c'est le Sherlock actuel, celui qu'incarne Benedict Cumberbatch et que les représentations générées au fil du temps ont façonné, qui fait actuellement l'objet de fanfictions ; voilà pourquoi le « great detective » et son univers sont, aujourd'hui plus que jamais, transfictionnels.

---

<sup>187</sup> Le *crossover*, formule typiquement utilisée à la télévision, peut être assimilé à une sorte de croisement, même si, selon Benassi, à la télévision sa stratégie est plutôt commerciale. Stéphane Benassi, « Transfiction », *Médiamorphoses*, p. 159.

<sup>188</sup> Holmes rencontre par exemple Jack l'Eventreur dans le film *A Study in Terror* (James Hill, 1965), novélisé par la suite (Ellery Queen, *Sherlok Holmes contre Jack l'Eventreur*, 1968).

<sup>189</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, *op.cit.*, p. 233.

<sup>190</sup> Son intemporalité va d'ailleurs être soulignée dans le prochain épisode de *Sherlock*, prévu pour Noël 2015, puisqu'il est prévu que le Londres de Sherlock soit transposé à l'époque victorienne. Voir <http://www.bbc.co.uk/programmes/b018ttws>.

## 6. Le Sherlock Holmes du XXI<sup>ème</sup> siècle

Depuis la série de la Granada Television, aucune adaptation des aventures de Sherlock Holmes n'a eu autant de succès que les séries télévisées *Elementary* et *Sherlock* et la franchise cinématographique de Guy Ritchie. Alors que les deux séries télévisées tentent une nouvelle modernisation, septante ans après la série de films avec Basil Rathbone dans le rôle-titre, les films de Ritchie marquent le retour du « great detective » en salles de cinéma après presque vingt-cinq ans d'absence<sup>191</sup>. Comme on l'a vu, exclure la série télévisée *Elementary* dans cette analyse se justifie du fait de l'écart qui existe entre le monde qu'il expose et celui de l'univers holmésien présenté dans le canon. Son univers est en effet très éloigné de l'esprit du canon, que ce soit par sa représentation de Holmes ou à travers le rapport de celui-ci avec un Watson en version féminine.

Le succès public et l'engouement véhiculé par ces productions sont le reflet non seulement d'un regain d'un intérêt qu'a toujours suscité le monde holmésien sur le public mais également de son intégration dans une époque où les modes de diffusion sont multipliés. *Sherlock* est une création de Mark Gatiss et Steven Moffat, composée de trois saisons de trois épisodes de 90 minutes chacune. Notons que Gatiss, plus connu pour sa carrière en tant qu'acteur, a également une expérience respectable en tant que scénariste. Quant à Moffat, ce nom est probablement familier aux fans de la suite des aventures du Doctor Who puisqu'il a scénarisé quantité d'épisodes de la série<sup>192</sup>. Il est de plus le créateur de la mini-série *Jekyll*, produite par la BBC, adaptation libre de la nouvelle de Robert Louis Stevenson<sup>193</sup>. On peut d'ailleurs constater que cette série avait déjà inspiré au scénariste la modernisation d'un personnage fictif mythique<sup>194</sup>, issu de l'imagination d'un contemporain de Conan Doyle<sup>195</sup>. Quant au réalisateur de la franchise, Guy Ritchie, son parcours est connu grâce à son style particulier qui a fait le succès de *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*<sup>196</sup>, suivi de *Snatch*<sup>197</sup>. À l'aise dans le genre de films de gangsters, sa carrière prend un nouveau tournant lorsqu'il décide de proposer sa propre version de Sherlock

---

<sup>191</sup> Voir *Without a Clue*, Thom Eberhardt, 1988.

<sup>192</sup> Voir *Doctor Who*, Sydney Newman (créateur), 2005-.

<sup>193</sup> Voir *Jekyll*, Steven Moffat (créateur), 2007.

<sup>194</sup> *Jekyll* conte plutôt l'histoire du descendant du personnage historique ayant soi-disant inspiré Stevenson pour l'écriture de sa nouvelle.

<sup>195</sup> La mort de Stevenson date de 1894, au moment où paraissent les premiers récits de Sherlock Holmes. Les deux auteurs auraient même correspondu. Il serait d'ailleurs intéressant d'explorer les rapports génériques entretenus entre leur œuvre respective.

<sup>196</sup> Voir *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998.

<sup>197</sup> Voir *Snatch*, 2000.

Holmes. Il s'attaque aujourd'hui à une autre icône, le roi Arthur, dans une légende qui sortira en 2016, annoncée sous forme de franchise<sup>198</sup>.

Comme annoncé au début de ce travail, l'étude de cette franchise, composée de deux volets, et de la série *Sherlock*, semble pertinente en regard des aspects théoriques développés plus haut, en raison du contexte médiatique dans lequel ces deux œuvres s'inscrivent. En outre, le concept de transfictionnalité apporte un nouvel éclairage sur les frontières de la fiction et la participation des spectateurs, agents de sa pérennité. Les possibilités d'une dispersion transmédiatique sont de nos jours démultipliées et la place du spectateur modifiable selon les désirs de celui-ci, changeant de statut dans un désir d'être plus ou moins actif dans l'élaboration d'une fiction dénommée « participative ». La situation médiatique actuelle, ère de l'explosion des réseaux sociaux, favorise ainsi les échanges et la création autour de mondes fictionnels, dont celui de Sherlock Holmes, qui reste l'un des plus représentatifs de cette tendance<sup>199</sup>.

## 6.1 La série *Sherlock*

La série *Sherlock*, créée par la BBC en 2010, thématise à elle seule non seulement, comme vu précédemment, les enjeux qu'apportent les notions de transfictionnalité au sein d'une œuvre sérielle télévisée, mais aussi le rapport qu'a toujours entretenu Sherlock Holmes avec ses fans. En effet, que ce soit lors de la parution de ses aventures dans le *Strand Magazine*, par le biais des quotidiens et de leur courrier des lecteurs, ou actuellement, de façon exacerbée grâce à l'essor d'Internet, les admirateurs du détective ont toujours su se faire entendre et même être actifs dans les réseaux communautaires qu'ils ont créés à toute époque.

La modernisation de Sherlock Holmes à l'époque contemporaine peut se comprendre dans le contexte dans lequel cette série a été créée. L'émergence de nouvelles pratiques,

---

<sup>198</sup> Voir *Knights of the Roundtable : King Arthur*, 2016. Raluca Radulescu, « Guy Ritchie is the latest filmmaker to tackle King Arthur – one of our most versatile heroes », *The Independent*, 23 avril 2015, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/guy-ritchie-is-the-latest-filmmaker-to-tackle-king-arthur--one-of-our-most-versatile-heroes-10199798.html>, consulté le 11 août 2015.

<sup>199</sup> Le fait que Richard Saint-Gelais choisisse le détective pour corroborer sa théorie de la transfictionnalité montre bien la place qu'a prise Sherlock Holmes au fil des décennies dans le discours sur l'intermédialité.

telles que le storytelling transmédia<sup>200</sup>, sert un besoin toujours plus grand d'innover dans la manière de recevoir et d'interagir avec une œuvre. Mentionner cette pratique de création et de divertissement sert à illustrer les discussions actuelles en ce qui concerne l'impact de l'essor technologique sur le développement d'une fiction capable de traverser les frontières médiatiques. Souvent dicté par des producteurs avides de faire de gros profits, ce type de procédé n'a pas seulement un grand potentiel économique ; sa force est également de prolonger le plaisir fictionnel en repoussant les limites d'un récit transformé de cette manière en un enchaînement infini d'événements. Dans ce contexte intellectuel bouillonnant, il convient de souligner l'apport théorique de Saint-Gelais ; la transfictionnalité, concept bien plus élargi (puisqu'il englobe le transmédia lui-même), peut servir de socle à l'appréhension du monde holmésien ; un monde qui, repris de textes en textes, déborde hors de son intrigue et dont la pérennité dépend aujourd'hui des pratiques de réception.

La structure narrative qui sous-tend les aventures contemporaines du célèbre détective londonien éloigne cette oeuvre des précédentes adaptations sérielles. En effet, alors que, durant des décennies, Sherlock Holmes apparaît dans des épisodes composant une série au sens strict du terme (récits autonomes diégétiquement, tel que l'a conçu originellement Conan Doyle), celui-ci est aujourd'hui un héros qui évolue physiquement et psychologiquement. Ainsi, un élément diégétique menaçant va rapidement créer un lien entre les épisodes : il s'agit d'un homme dont l'identité reste méconnue jusqu'à la fin de la première saison. Désormais, à l'exception de *The Hounds of Baskerville*, qui fonctionne de manière autonome<sup>201</sup>, l'ombre de Moriarty plane dès le début derrière les affaires qui occupent Sherlock ; sa présence récurrente est un élément qui relie les aventures entre elles. Dès la deuxième saison, le croisement entre « mise en série » et « mise en

---

<sup>200</sup> La définition qu'en donne Henry Jenkins, pionnier en ce qui concerne la recherche dans le domaine, est sujette à discussions. Le chercheur situe ce genre de procédé dans une époque où la « convergence médiatique » prend de l'ampleur. Le storytelling transmédia est pour lui « une expérience de divertissement unifiée [par laquelle] chaque médium apporte sa propre contribution pour le développement de l'histoire. » Henry Jenkins, « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmédia storytelling », *Terminal*, 112, 2013, consulté le 28 mai 2015, trad. de l'anglais par Mélanie Bourdaa.

<sup>201</sup> Cette histoire a d'ailleurs été conçue sous forme de roman ; Conan Doyle a, par son biais, marqué le retour du détective après l'avoir « tué » des années auparavant. L'adaptation de cette aventure s'insère ici avant la mort prétendue du détective, ce qui correspond à la chronologie diégétique du canon (il s'agirait d'une aventure relatée avant la disparition de Holmes).

feuilleton » se précise pour former une œuvre sérielle hybride<sup>202</sup> qui propose un monde mythifié marqué par l'évolution des rapports entre personnages et le développement d'une intrigue sous-jacente. Il en est ainsi des liens entre Sherlock et Watson, mais aussi du personnage de Mary, qui fait son apparition après le prétendu suicide de Sherlock et dont l'identité sera remise en question dans « His Last Vow »<sup>203</sup>. La dispersion d'éléments indiciaires d'un épisode à l'autre ouvre dans ce cas de nouvelles possibilités, complexifiant la narration. On assiste alors à la superposition de deux intrigues : Sherlock se remémore certains comportements de Mary qui auraient pu, se rend-il compte rétrospectivement, le mettre sur la piste de son double-jeu, si une autre affaire ne l'eût occupé au même moment. Spectateurs et personnages sont donc les victimes d'un jeu de manipulation que la production a fait durer au cours de toute la troisième saison. « His Last Vow », résultat de l'enchâssement de deux affaires, celle de Mary Morstan et celle de Charles Auguste Magnussen, montre sous un autre jour l'enjeu des deux épisodes précédents. Un tel retournement de situation, procédé pourtant fréquemment utilisé dans les séries des années 2000, reste, jusqu'à *Sherlock*, absent dans les adaptations sérielles qui forment mon corpus. Finalement, la découverte de la supercherie tisse un nouveau lien diégétique entre les épisodes de la deuxième saison. Cela revient à dire, comme le propose Anne Besson dans son étude sur les cycles romanesques, que le monde de *Sherlock*, en débordant de son texte-source ( par « pulsion de complétude »), dévoile sa nature transfictionnelle<sup>204</sup>.

### 6.1.1 Entre homme-machine et super-héros

Le Sherlock de Gatiss et Moffat vit à l'ère numérique et se révèle d'ailleurs très habile dans l'utilisation des outils technologiques actuels pour débusquer les criminels. Le détective a toujours su mettre à profit les moyens de communication de son époque pour ses enquêtes. C'est donc sans surprise qu'aujourd'hui le SMS remplace le télégramme et que le site internet personnel de Sherlock a la même fonction que la rubrique des petites annonces des quotidiens. Le blog de John et le site internet de Sherlock permettent autant la transmission d'informations à visée de manipulation (afin de piéger le criminel) que la

---

<sup>202</sup> On peut dès lors parler de « série feuilletonnante » si l'on accepte la terminologie de Stéphane Benassi. Stéphane Benassi, « *Spin off et crossover*, citation : la transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle », in René Audet, Richard Saint-Gelais, *La fiction, suites et variations*, op. cit., pp. 113-132.

<sup>203</sup> « His Last Vow », *Sherlock : saison 1*, Mark Gatiss, Steven Moffat, France Télévisions Distribution (DVD), 2011, time code : 00 :49 :00 – 00 :50 :31.

<sup>204</sup> Contrairement à la position de Benassi, pour qui la transfictionnalité ne peut s'appliquer qu'à la « série canonique », le concept s'appliquant, selon lui, uniquement dans le cas d'un changement d'univers fictionnel.

première prise de contact avec de potentiels clients. Or, la série propose bien plus qu'une mise en parallèle entre les moyens technologiques existants d'une époque à l'autre. Sherlock lui-même assimile ces outils de telle sorte que le détective se transforme en véritable homme-machine capable de prouesses dignes d'un super-héros. Poussées ici à leur paroxysme, les facultés d'orientation du détective dans la ville de Londres, sont intégrées de telle sorte que son cerveau-GPS lui permet d'activer un plan précis de la ville sans user d'un véritable dispositif de navigation. En effet, tout comme le Holmes du texte-source pour qui le dédale des rues de Londres n'a aucun secret, Sherlock possède en lui une carte interactive de sa ville qu'il lui suffit d'activer en cas de besoin. La poursuite à moto dans les rues labyrinthiques de Londres dans l'épisode « The Empty Hearse<sup>205</sup> » illustre très bien cette faculté extraordinaire. Son cerveau collecte, tel un GPS, les données satellites des tracés des rues, allant même, comme le système numérique, dessiner le parcours le plus rapide pour atteindre sa destination. Les données de ce « système de géolocalisation humain », lisibles par le spectateur grâce à leur surimpression à l'écran – comme sur un écran de GPS – permettent à Sherlock de trouver le positionnement de l'église devant laquelle John est mis en danger. De ce fait, tel un disque dur, son cerveau devient une arme surpuissante capable d'enregistrer l'« essentiel » en lui conférant une sorte de pouvoir quasi surnaturel.

Métaphore cognitive du cerveau de Sherlock, l'ordinateur peaufine l'image de la toile pour distinguer le détective comme un formidable intellect-internet qui tiendrait tout (les pensées des autres, celles de ses adversaires, la ville entière, le monde) dans les fils de ses réseaux [...] <sup>206</sup>.

Mis en parallèle avec les connexions infinies générées par le Web<sup>207</sup>, Sherlock devient un homme-machine doté de pouvoirs dépassant ceux de l'homme « ordinaire ». Par ailleurs, il arrive que ses pouvoirs extraordinaires relèvent presque du surnaturel. Il en est ainsi du phénomène « étrange » qui atteint toute l'assemblée de journalistes présents à la conférence de presse menée par l'inspecteur Lestrade. Lorsque le groupe reçoit simultanément plusieurs SMS consécutifs composés du mot « wrong », on peut se demander si Sherlock ne possède pas le don d'omniscience<sup>208</sup>. Dans cette scène en

---

<sup>205</sup> « The Empty Hearse », *Sherlock : saison 3*, BBC, France Télévisions Distribution (DVD), 2014, time code : 00 :51 :08 – 00 :55 :36.

<sup>206</sup> Jean-Pierre Naugrette, « *Sherlock* (BBC 2010) : un nouveau limier pour le XXI<sup>ème</sup> siècle ? », *Études anglaises*, n°64, avril 2014, p. 409.

<sup>207</sup> Tout comme l'image de la toile, et donc du réseau, utilisée par Conan Doyle pour décrire la société londonienne.

<sup>208</sup> « A Study in Pink », *Sherlock : saison 1*, *op. cit.*, time code : 00 :05 :00 – 00 :07 :03.

particulier, tout se passe comme si Sherlock était doté d'un « super-pouvoir<sup>209</sup> » qui l'élèverait au-dessus des autres hommes ; le fait que sa première manifestation se fasse en son absence physique, par le biais de messages énigmatiques (et anonymes, jusqu'au dernier destiné à Lestrade), renforce cet effet quasi divin. Dans la même idée, son « retour d'outre-tombe » après la mise-en-scène de son suicide le place au rang de demiurge maîtrisant son destin et son environnement. Une position de toute puissance qu'il entretient et avec laquelle il joue, par le biais d'effets théâtraux mis en scène pour épater son entourage ou flatter son ego. C'est ainsi que sa réapparition devant John est orchestrée par un Sherlock déguisé en serveur. Lorsque Mary le reconnaît et laisse échapper un « Oh mon dieu ! », le détective ne peut s'empêcher de répliquer : « Pas tout à fait<sup>210</sup> ».

L'illustration de ses opérations mentales est d'ailleurs visible par le spectateur grâce à des surimpressions graphiques (*fig.1*)<sup>211</sup>. L'insertion de mots ou de signes est souvent utilisée dans les scènes d'observations ou de réflexions du détective. Ces inserts sont une manière de faire participer le spectateur à ses déductions, bien que la rapidité avec laquelle celles-ci soient réalisées et exprimées le mette au défi de comprendre le raisonnement après une seule vision. John, évincé de ce processus de repérage et de mise en relation des indices, est d'ailleurs souvent dépassé<sup>212</sup>.

La métaphore doylienne de la toile d'araignée, utilisée aussi bien à propos du détective que de son ennemi juré Moriarty, a été actualisée ici pour transformer le cerveau de Sherlock en toile de type Internet qui serait connectée avec tout le monde extérieur. Comme pour Internet, l'image fonctionne à double sens : si le cerveau de Holmes est devenu une « toile » lui permettant d'avoir accès à tout, alors tout le monde peut y accéder<sup>213</sup>.

La surimpression de mots, reflet du flux des pensées de Sherlock, est donc un procédé novateur dans cette série, qui s'insère dans l'époque actuelle, caractérisée par la vitesse d'acquisition et de transmission des informations. Selon Hélène Machinal, la technique de

---

<sup>209</sup> De la même façon que dans le premier récit de Conan Doyle, Watson s'étonne du « pouvoir extraordinaire » de son nouvel ami. « Une étude en rouge » [« A Study in Scarlet »], *op. cit.*

<sup>210</sup> « - Oh my god ! – Not quite », « The Empty Hearse », *Sherlock Holmes : Saison 3, op.cit.*, in Hélène Machinal, « La série *Sherlock* (BBC), de Babbage à Wiener », Communication du colloque « Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI<sup>ème</sup> siècle », 26 août 2014.

<sup>211</sup> Voir Annexes.

<sup>212</sup> Jean-Pierre Naugrette, « *Sherlock* (BBC 2010) : un nouveau limier pour le XXI<sup>ème</sup> siècle ? », *op.cit.*, pp. 402-414.

<sup>213</sup> Jean-Pierre Naugrette, *ibid.*, pp. 407-408.

juxtaposition de mots à l'écran<sup>214</sup>, la rapidité d'un montage cut lors des scènes de crime et l'accélération du débit de parole de Holmes lorsque celui-ci fait l'étalage de ses déductions sont autant d'effets qui dénotent l'« homme augmenté par les techniques du numérique<sup>215</sup> ». Holmes est une combinaison de l'homme et de la machine, une sorte de cyborg qui intègre les technologies de son époque.

Le nouveau Sherlock de la BBC est un hybride machine/humain dont les processus cérébraux ne se confinent pas au cerveau ; son cerveau est dans ses mains qui tapotent, dans son sang renforcé par la nicotine, dans son Blackberry, dans l'antenne de téléphonie cellulaire la plus proche : il circule à travers le réseau<sup>216</sup>.

À nouveau, ses capacités cérébrales le rendent omniprésent, hyperconnecté et en constante demande d'activité. Figure du surhomme issu de la littérature populaire du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>217</sup>, le détective montre des qualités extraordinaires qui le prédisposent à muter en super-héros<sup>218</sup>. Comme on l'a vu, le Sherlock du XXI<sup>ème</sup> siècle semble en tout cas avoir des facultés prodigieuses, quasi surnaturelles, qui lui permettent de se positionner au-dessus des hommes (ou du moins, des policiers de Scotland Yard)<sup>219</sup>.

La troisième saison rend compte de cette transformation, en premier lieu visuelle, puis interne au personnage. Le retour de Sherlock dans l'épisode « The Empty Hearse » marque en effet la renaissance du héros et le début du mythe (diégétique). Tout d'abord, le début de cet épisode est emblématique puisque, en parallèle de la conversation menée avec son frère, Sherlock recouvre l'apparence qu'on lui connaissait avant sa « disparition ». Lorsqu'il se couvre du fameux manteau, devenu iconique dans les médias (intra et extra-

---

<sup>214</sup> Ce procédé est également utilisé dans les scènes où Magnussen « scanne » son interlocuteur afin d'en connaître ses points faibles. Or, contrairement à Holmes dont les dons d'observations demeurent actifs sans appareil auxiliaire, la prouesse du magnat des médias resterait impossible sans un dispositif technologique: ses lunettes.

<sup>215</sup> Hélène Machinal, « La série *Sherlock* (BBC), de Babbage à Wiener », *op. cit.*

<sup>216</sup> « [...] the BBC new Sherlock is a machine/human hybrid whose cerebral processes are not confined to the cerebrum ; his brain is his clapping hands, in nicotine-enhanced blood, in his Blackberry, in the nearest cell phone tower : he is streaming across the network ». Francesca Coppa, « Sherlock as Cyborg : Bridging Mind and Body », in Louisa Ellen Stein, Kristina Busse (Eds), *Sherlock and Transmedia Fandom : Essays on the Series*, 2012, Kindle Edition, ma trad.

<sup>217</sup> Umberto Eco étudie cette figure du surhomme, représenté typiquement par le personnage du comte de Monte-Cristo. Voir Umberto Eco, *Du Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

<sup>218</sup> Voir Natacha Levet, « Sherlock Holmes, du surhomme au super-héros », in François-Emmanuel Boucher, Sylvain David, Maxime Prévost (dirs.), *Mythologies du superhéros : Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Presses Universitaires de Liège, Coll. Acmé, 2014, pp. 69-81.

<sup>219</sup> Ses qualité super-héroïques ont originellement été décrites à travers le médium de la bande-dessinée, en particulier la série de comics books écrite par Alan Moore, *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999).

diégétique), l'analogie à la cape de super-héros est évidente<sup>220</sup>. La scène se clôt sur la métaphore du justicier surplombant la ville, en un mouvement panoramique partant du regard déterminé de Sherlock et se terminant sur une vue de la City (*fig.2.1*). Symbolique du rapport fusionnel qu'entretient le détective avec la ville de Londres, cette scène rappelle l'image en vue plongeante de Batman observant Gotham City (*fig.2.2*)<sup>221</sup>. Dans la scène qui précède, Sherlock, qui a hâte de retourner à Londres, exprime en des termes presque érotiques ce lien singulier: « Ramène-moi à Londres. Je dois la redécouvrir, m'en imprégner, sentir chaque battement de son cœur.<sup>222</sup> » Finalement, c'est un dialogue entre John et Sherlock qui renforce ce besoin de redevenir le héros dont Londres a tant besoin. À nouveau, un geste symbolise le retour du super-détective. Suite à la remarque de John qui constate que son ami prend du plaisir à revenir sur le devant de la scène (« avoue que ça te plaît. Etre de retour, être à nouveau un héros. Etre Sherlock Holmes »<sup>223</sup>), Sherlock, d'un geste théâtral, se coiffe du « deerstalker hat » en prononçant : « Il est tant d'être Sherlock Holmes ». Une phrase lourde de sens, formulée juste avant d'affronter la ruée de journalistes agglutinée devant sa porte (*fig.3*). Le chapeau, qui était déjà l'emblème du détective auparavant, est un accessoire avec lequel Sherlock va devoir dorénavant composer pour reconstruire son image de (super-)héros. Enfiler son costume, son manteau et son chapeau revient à redevenir Sherlock Holmes, c'est-à-dire, aux yeux de la société, le « héros de Reichenbach<sup>224</sup> », une figure iconique forgée en grande partie par les médias<sup>225</sup>. Notons que les extensions transmédias, associées au contexte actuel qui voit les super-héros investir Hollywood, participent à cette transformation d'attributs surhumains en qualités super-héroïques.

<sup>220</sup> « The Empty Hearse », *Sherlock : saison 3, op. cit.*, time code 00:10 :44 – 00:17 :04.

<sup>221</sup> Natacha Levet évoque d'ailleurs l'importance de l'héritage de Sherlock Holmes dans la création de Batman, détective-justicier dont les pouvoirs n'ont rien de surhumains. Natacha Levet, « Sherlock Holmes, du surhomme au super-héros », *op. cit.*

<sup>222</sup> « Let's put me back in London. I need to get to know the place again. Breathe it in. Every quiver of his beating heart. » « The Empty Hearse », *Sherlock : saison 3, op.cit.*

<sup>223</sup> « Don't pretend you're not enjoying this. Being back, being a hero again. Being Sherlock Holmes », « The Empty Hearse », *Sherlock : saison 3, op. cit.*

<sup>224</sup> Surnom attribué par les médias après un de ses exploits (récupérer un tableau précieux intitulé « Les chutes de Reichenbach »). Ce titre va rapidement lui être destitué dans l'épisode « The Reichenbach Fall », suite à une manipulation des médias orchestrée par Moriarty.

<sup>225</sup> Une autre réplique de Sherlock (en référence à la phrase prononcée par John Neville dans *A Study in Terror*) souligne, avec humour, son image de (super-)héros (intra- et extra-diégétique). En réponse à la question de Watson, à savoir de quelle manière il a pu orchestrer son faux suicide, Sherlock répond : « Tu connais mes méthodes. Je suis indestructible ». « You know my methods, John. I'm known to be undestructable ». « The Empty Hearse », *ibid.*, time code : 01 :23 :09 – 01 :24 :55.

Quant au processus qui permet cette mutation [la transformation de surhomme en super-héros], cette reconnaissance du détective par l'univers superhéroïque, il réside essentiellement dans le caractère fondamentalement transmédiatique du succès holmésien<sup>226</sup>.

On verra d'ailleurs plus loin que la franchise de Guy Ritchie s'empare aussi du potentiel super-héroïque du détective (et de l'image de la star Downey Jr.) pour imaginer son Sherlock Holmes.

De surcroît, le détective est doté d'un pouvoir évanescent qui lui donne souvent une longueur d'avance sur John et les policiers de Scotland Yard. Sherlock est susceptible de disparaître soudainement pour réapparaître à un moment imprévu, si bien que cette qualité, ajoutée à sa capacité à assimiler les dernières technologies, lui permet de tromper certains systèmes de surveillance. En effet, l'usurpation d'identité va lui permettre à plusieurs occasions de déjouer la vigilance de personnes mais surtout de machines. Or, pour ce Sherlock moderne, endosser une nouvelle identité veut rarement signifier enfiler un déguisement, contrairement aux habitudes de ces prédécesseurs et du Holmes revisité par Guy Ritchie. Il est certain que Sherlock aime se mettre en scène mais il ne possède pas les fameux dons de travestissement du Holmes original. Lorsque la situation le demande, il préfère composer avec les éléments qui l'entourent : il va alors se saisir d'un nouvel accessoire (tel que le « deerstalker hat », pour échapper aux médias) (*fig.4.3*), se dessiner une moustache (*fig.4.1*) ou demander à son collègue de lui faire un coquard (*fig.4.2*). À noter que ses efforts se terminent souvent par un échec doublé d'un effet burlesque. Dans la scène où Sherlock et John rencontrent Irène Adler<sup>227</sup>, son déguisement (très léger, il est vrai, constitué d'un coquard et d'un collet blanc) ne prend pas auprès de la dominatrice, qui l'a déjà vu en photo<sup>228</sup>. Sherlock privilégie alors un autre procédé : il se fait passer pour quelqu'un d'autre, très souvent son frère (la position de ce dernier lui ouvrant pratiquement toutes les portes). Ainsi, en possession d'une carte d'accès appartenant à Mycroft, il parvient à passer les contrôles de sécurité de la base militaire de Baskerville<sup>229</sup>. Par

---

<sup>226</sup> Natacha Levet, *ibid.*, p. 70.

<sup>227</sup> Voir « A Scandal in Belgravia », *Sherlock : saison 2, op. cit.*, time code : 00 :22 :30 – 00 :25 :46.

<sup>228</sup> Même si l'on peut objecter que cette scène s'inspire d'une de celles du récit canonique *Un scandale en Bohême*, dans lequel Holmes, déguisé en prêtre, se fait démasquer par Irène Adler. Sir Arthur Conan Doyle, « Un scandale en Bohême » [« A Scandal in Bohemia »], *op. cit.*

<sup>229</sup> Voir « The Hounds of Baskerville », *Sherlock : saison 2, op. cit.*, time code : 00 :22 :04 – 00 :29 :56.

conséquent, l'utilisation des nouvelles technologies<sup>230</sup> permet à Sherlock de prendre l'ascendant sur la machine, même si cela s'avère être momentané ; une caractéristique, qui, on le verra, est fréquente chez le héros de film d'action hollywoodien du XXI<sup>ème</sup> siècle.

À noter qu'en dépit de cela, Sherlock ne cherche pas à éviter mais plutôt à composer avec une époque envahie par les systèmes de contrôle. Sa maîtrise des moyens technologiques lui permet d'affronter les systèmes de surveillance. Il est en revanche très souvent confronté aux dangers potentiels de la surmédiation et de la fausse information relayée par les médias. Sur ce point, notons que le canon littéraire met l'accent sur une presse qui, à travers sa rubrique des faits divers, est une source d'informations essentielle pour le détective. Ainsi, dans un contexte socio-culturel qui marque l'essor de la presse populaire, la légitimité du discours médiatique n'est pas vraiment remise en question dans l'œuvre de Conan Doyle. À l'inverse, le Sherlock contemporain est vite confronté à cette menace, même si la dernière scène de l'épisode « His Last Vow » annonce que le prochain danger pourrait venir du panoptique technologique. On y voit alors Moriarty – revenu d'outre-tombe – surgir sur tous les écrans londoniens, privés et publics, simultanément. Holmes va devoir combattre un ennemi « dématérialisé » à qui la domination totale sur les technologies de communication et d'information confère un pouvoir d'ubiquité digne de Big Brother<sup>231</sup>.

Avant d'aller plus loin, il importe de constater que l'accès du spectateur au « palais mental »<sup>232</sup> de Sherlock distingue la série des réalisations antérieures et surtout du canon, dans lequel le lecteur se trouve strictement en focalisation interne, rejoignant uniquement le point de vue limité de John. Au contraire, les créateurs de *Sherlock* font varier les régimes de focalisation au moyen d'une mise en scène dynamique composée d'inserts graphiques et d'un montage cut rapide. Les scènes oniriques et les images de son « palais mental », dans lesquelles les conflits intérieurs entrebâillent une porte vers l'inconscient du détective, sont un moyen d'inclure le spectateur dans l'enquête. Pourtant, le point de vue que Sherlock partage avec le spectateur est bien souvent uniquement perceptif et non

---

<sup>230</sup> Une simple carte d'accès ne suffit pas toujours, comme le montre l'épisode « His Last Vow » où Holmes manipule sentimentalement une amie de Mary, secrétaire de Charles Auguste Magnussen, afin d'inspecter le bureau de l'homme d'affaires.

<sup>231</sup> Voir « His Last Vow », *Sherlock : saison 3, op.cit.*, time code : 01 :27 :05 – 01 :28 :33.

<sup>232</sup> Sherlock se réfugie plusieurs fois dans son « palais mental » (« mind palace », ma trad.) afin de démêler une énigme. Voir par exemple « The Empty Hearse », *op. cit.*, time code : 01 :04 :02 – 01:04 :47.

cognitif, puisqu'il est rare que le public en sache autant que le personnage (afin de maintenir l'effet de suspense propre au genre policier). De plus, ces moments alternent souvent avec des scènes où le spectateur se trouve dans la même position d'ignorance que John. Il est certain que cet état d'ignorance totale que l'on retrouve dans le récit doylien jusqu'à l'effet de révélation finale, est, dans *Sherlock*, évacuée par cette succession de basculements de perspectives. Ces variations de points de vue s'insèrent dans une recherche de modernisation de la structure narrative originelle. On verra plus loin que la série évite cependant un remaniement complet en ce qui concerne la figure de Sherlock puisque subsistent les éléments stables et récurrents qui fondent le mythe holmésien.

### 6.1.2 L'héritage de Conan Doyle : dimension intertextuelle

De même que la thématique du jeu occupe une place importante dans la série, les nombreuses allusions au canon permettent à ses créateurs de s'amuser avec les aficionados du canon doylien, les clins d'oeils à l'œuvre littéraire jalonnant les épisodes. Au spectateur donc de repérer ces allusions, avec le risque parfois de se laisser conduire sur une fausse piste. Il en est ainsi de la scène de crime de *A Study in Pink*, où le mot « Rache », tracé sur le sol par la victime agonisante, est interprété par Anderson, jeune inspecteur de Scotland Yard, comme étant la traduction allemande du mot « vengeance » ; une déduction attendue par le connaisseur de l'œuvre originale dans la mesure où Holmes fait cette même conclusion dans le canon. Pourtant, ici, Sherlock corrige froidement l'inspecteur : il ne s'agit pas du tout d'un terme allemand, mais du début du prénom « Rachel ». Ceci est un exemple parmi tant d'autres de références (« citation ironique de lieu commun »<sup>233</sup>) au sein d'une série qui sait aussi bien conquérir les fans du détective les plus aguerris que les personnes n'ayant aucune connaissance des écrits de Doyle.

[...] L'exigence culturelle est telle que seul un public connaissant par cœur les aventures du détective semble à même de saisir la subtilité des allusions ou des citations [...] Les auteurs supposent que le spectateur cultivé partage avec eux une « Encyclopédie » doylienne, sur laquelle ils vont s'appuyer, et jouer<sup>234</sup>.

D'autres allusions sont disséminées dans cette adaptation, souvent avec humour, par déformation d'un titre ou d'une citation ; par exemple, chaque appellation d'épisode s'inspire d'un titre original du canon (« A Study in Scarlet » devient par exemple « A

---

<sup>233</sup> Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *op. cit.*, p. 16.

<sup>234</sup> Jean-Pierre Naugrette, « *Sherlock* (BBC 2010) : un nouveau limier pour le XXI<sup>ème</sup> siècle ? », *op. cit.*, p. 406.

Study in Pink ») et la fameuse expression du « problème à trois pipes »<sup>235</sup> est transposée en « problème à trois patchs »<sup>236</sup>. Mais les références intermédiaires ne s'arrêtent pas au canon littéraire ; le renvoi à des scènes de précédentes adaptations filmiques est également très présent. Lorsque Sherlock s'ennuie au point de tirer au pistolet sur le dessin d'un visage tracé sur la paroi de son appartement, la scène ressemble énormément à celle où le détective joué par Basil Rathbone réalise le même type d'expérience<sup>237</sup>. Les références extra-textuelles peuvent même concerner la filmographie de l'acteur principal, comme l'exemplifie l'épisode « A Scandal in Belgravia » : en effet, l'allusion au film *The Imitation Game*<sup>238</sup>, dans lequel Benedict Cumberbatch incarne Alan Turing, a des chances de capter l'attention du cinéophile. La mission secrète du gouvernement, baptisée « Coventry », et dont Sherlock perce le mystère, renvoie au scandale du même nom et dont les événements ont inspiré le scénario du film en question.

### 6.1.3 L'entourage de Sherlock

En raison de l'hybridité de sa structure qui permet de faire évoluer les personnages au fil des épisodes, cette version modernisée reprend les figures centrales du canon en passant par une amplification de leur importance originelle. On retrouve ainsi, aux côtés de Sherlock et de John, les personnages majeurs du monde holmésien : leur logeuse, Mrs. Hudson, l'inspecteur Lestrade de Scotland Yard, le frère de Sherlock, Mycroft Holmes, Mary Morstan, qui deviendra Mrs. Watson, ainsi que le « villain » Jim Moriarty. Aussi, ces personnages forment le fil diégétique qui relie les épisodes de la série entre eux ; les circonstances auxquelles ils vont être confrontés vont les façonner et permettre aux créateurs de la série d'approfondir certaines de leurs caractéristiques. Le cas de John est intéressant puisque, même s'il garde la fonction que lui attribue Conan Doyle dans le récit-cadre, celui de narrateur et de témoin au regard souvent admiratif, celui-ci s'autonomise au fil des saisons : l'impatience, l'exaspération qu'une remarque ironique vient parfois souligner ou encore la dénonciation de la tendance de Holmes à l'esbroufe et à son goût

---

<sup>235</sup> « Il me faut bien trois pipes pour résoudre ce problème, et je vous demande de ne pas me parler pendant cinquante minutes ». Arthur Conan Doyle, « La ligue des rouquins » [« The Red-Headed League »], *Les Aventures de Sherlock Holmes*, Ed. La Décimale, Format Kindle, 23 juillet 2013 [1891].

<sup>236</sup> Alors que fumer la pipe aide le détective victorien à se concentrer, le Sherlock contemporain s'est décidé, pour des raisons pratiques, à user de patchs de nicotine. (« C'est un problème à trois patchs », « It is a three patch problem », « A Study in Pink », *Sherlock : saison 1, op.cit.*, ma trad.)

<sup>237</sup> Voir *Sherlock Holmes Faces Death*, Universal Pictures, 1943.

<sup>238</sup> Voir *The Imitation Game*, Morten Tyldum, 2014.

pour la théâtralisation (John le qualifie de « drama queen ») prouvent que le médecin est bien plus qu'un simple faire-valoir. Quant aux autres personnages secondaires, ennemis ou clients, qui circulent dans ce Londres contemporain, il est intéressant de constater qu'il s'agit souvent d'homonymes de personnages créés par Conan Doyle. Ils n'ont par contre bien souvent qu'un nom en commun<sup>239</sup>. Ainsi, bien que Sherlock et John rencontrent, dans « The Hounds of Baskerville », plusieurs homonymes ayant traversé l'affaire originale, leur rôle respectif s'écarte de celui des personnages du texte de Doyle. Leur existence se rapporte à un savoir intertextuel et intermédial qui avantage le spectateur connaisseur du canon. D'autres personnages créés sous la plume de Conan Doyle sont reconnaissables malgré leur « modernisation » et la nuance apportée à leur nom. Il en est ainsi de Charles Auguste Magnussen, homme d'affaire puissant à la tête d'un empire médiatique. Surnommé par Sherlock « le Napoléon du chantage »<sup>240</sup>, il est le pendant contemporain de Charles Auguste Milverton dans un récit de Conan Doyle<sup>241</sup>.

La relation antagoniste entre Moriarty et Sherlock est de plus très représentative du caractère ambivalent du détective dont la part sombre se retrouve chez son ennemi. À chaque occurrence du Moriarty, le dialogue qui s'ensuit reflète cette relation duale.

Tu as besoin de moi ou tu n'es rien. Parce que nous sommes pareils, toi et moi. Sauf que tu es ennuyeux. Tu es du côté des anges<sup>242</sup>.

Moriarty, que Sherlock qualifie de « consultant criminel »<sup>243</sup>, pendant de sa propre fonction de « détective consultant », exprime ainsi clairement une rivalité qui n'a rien d'hasardeuse, comme si leur rencontre était prédestinée<sup>244</sup>. Une connexion qui va au-delà d'une simple relation manichéenne ; comme Dr. Jekyll et Mr. Hyde, leurs pensées semblent être interconnectées.

<sup>239</sup> À quelques exceptions près, comme le meurtrier Jefferson Hope, le chauffeur de taxi/conducteur de fiacre et meurtrier dans la nouvelle « A Study in Scarlet » qui a inspiré « A Study in Pink ».

<sup>240</sup> « The Napoleon of Blackmail », en référence au surnom de Moriarty dans le canon, « The Napoleon of crime ». « His Last Vow », *op. cit.*, ma trad.

<sup>241</sup> Arthur Conan Doyle, « Charles Auguste Milverton » [« The Adventure of Charles Augustus Milverton »], *Le Retour de Sherlock Holmes*, Ed. La Décimale, Format Kindle, 2013 [1904].

<sup>242</sup> « You need me or you're nothing. Because we're alike, you and me. Except you're boring. You're on the side of the angels ». « The Reichenbach Fall », *Sherlock : saison 2, op. cit.*, ma trad.

<sup>243</sup> « Consulting criminal ». « The Great Game », *Sherlock : saison 1, op. cit.*, ma trad.

<sup>244</sup> Un probable « ennemi juré », que les spectateurs supposent être Moriarty, est annoncé dans le pilote de la série. Par ailleurs, la question posée par Watson - « Les gens n'ont pas d'ennemi juré. [...] Dans la vraie vie. Il n'y a pas d'ennemis jurés dans la vraie vie. Ça n'arrive jamais » - est le reflet, dans le discours filmique, d'une réflexion ironique sur le mythe de Sherlock Holmes et la fiction en général. (« People don't have archenemies. [...] In real life. There are no archenemies in real life. Doesn't happen ». « A Study in Pink », *Sherlock : saison 1, op. cit.*, ma trad.).

*Moriarty* : J'essaierais bien de te convaincre. Mais tout ce que j'ai à dire t'a déjà traversé l'esprit<sup>245</sup>.

Leur première confrontation se déroule autour d'une piscine dont la quiétude et l'artificialité contrastent avec le tumulte des chutes du Reichenbach et son décor naturel<sup>246</sup>. Le cliffhanger qui clôt cette première saison augure, pour le connaisseur du canon, un dénouement tragique. C'est pourtant par l'annihilation de cette tension que commence la saison suivante. Il aura en effet fallu attendre deux ans pour que les spectateurs se fassent mystifier par une sorte de « Deus ex machina » sous forme d'un téléphone dont la sonnerie – *Stayin' Alive* des Bee Gees – souligne de manière sarcastique tout l'enjeu de la situation ; une manière de repousser la résolution du « problème final » dont parle Moriarty en référence à la nouvelle éponyme. Cette scène, à cheval entre deux saisons, illustre le jeu dans lequel le public se laisse entraîner, un jeu de manipulation scénaristique fondé sur des attentes portées par ses savoirs extratextuels. Le public peut enfin mettre un visage sur un personnage qui menaçait d'entrer en scène à tout moment. En effet, son ombre planait déjà sur les précédentes affaires et sa représentation, logique pour le spectateur qui a une quelconque idée du monde holmésien, paraissait inévitable.

Les créateurs ont par ailleurs créé des personnages originaux, inexistant dans le canon littéraire. Leurs fonctions sont diverses, mais il s'agit avant tout, à nouveau, de renforcer le sentiment de continuité diégétique au sein de la série. Ainsi, la jeune Molly Hunter, qui travaille aux côtés de Sherlock à la morgue de l'hôpital, met en exergue certains aspects de la personnalité de l'enquêteur. Amoureuse du détective, ses tentatives de rapprochement sont vaines ; celui-ci profite de ses sentiments pour la pousser à le laisser examiner les corps des victimes. Son désintérêt envers la gente féminine (et les relations humaines en général) se manifestent à travers cette (non) relation. Un autre personnage apparaît sporadiquement durant les deux premières saisons, jusqu'à devenir un élément essentiel de la série. Philipp Anderson est en effet un personnage-clé dans la troisième saison, introduisant la thématique de la fan culture dans la série. Anderson est un ex-policier forensique dont les rapports avec Sherlock évoluent d'une sourde inimitié à une admiration sans borne ; après le faux suicide de Sherlock, il fonde « Le cercueil vide » (« The Empty Hearse », qui donne son nom à l'épisode), un club de fans du détective qui, sceptiques au sujet de sa mort, se réunissent pour échafauder toutes sortes de théories conspirationnistes

---

<sup>245</sup> « I would like to convince you. But everything I have to say has already crossed your mind ». *Idem*.

<sup>246</sup> Voir « The Great Game », *ibid.*, time code : 01 :19 :47 – 01 :28 :45.

pour expliquer sa disparition considérée comme intentionnelle. De ce fait, l'importance que prend ce personnage dans l'épisode « His Last Vow » doit être mentionnée dans la mesure où sa fonction dans la diégèse enrichit la série d'une dimension extra-filmique. En effet, le mouvement fanique, né de l'enthousiasme des lecteurs contemporains de Conan Doyle et qui a pris une ampleur légendaire à la disparition du détective dans les chutes du Reichenbach, est ici reproduit dans la fiction. *Sherlock* renvoie en quelque sorte le spectateur à son statut de fan, si bien que la singularité de l'œuvre réside aussi dans sa teneur métadiscursive qui invite à la réflexion sur la fameuse suspension d'incrédulité, fortement mise à l'épreuve dans le cas de la figure holmésienne<sup>247</sup>.

#### 6.1.4 « We believe in Sherlock ! » : fandom et fanfiction

L'artifice utilisé par Conan Doyle dans l'écriture des aventures de son héros, c'est-à-dire l'inclusion du narrateur incarné par Watson dans la fiction, a eu impact sur la réception de son œuvre dès les premiers succès de ses histoires. C'est en effet en raison de la propension de l'écrivain à jouer sur les limites entre fiction et réalité, et donc en éprouvant la crédulité de ses lecteurs, que la mythification de Sherlock Holmes s'est construite au fil du temps. Face à l'insistance de John à souligner la véracité des faits qu'il relate (même si Holmes lui reproche sa tendance à romantiser), de nombreuses personnes ont assimilé le duo à des personnes réelles. De plus, la rapidité avec laquelle Conan Doyle a rédigé ses histoires, le fait qu'il n'aimait pas se relire et peut-être le peu de soins apportés à certains détails ont contribué aux erreurs et contradictions essaimées dans ses textes. Ces pratiques d'écriture, mais aussi la stratégie décrite plus haut, ont eu pour conséquences la naissance de fervents lecteurs rapidement baptisés « holmésiens<sup>248</sup> ». Désireux de retrouver une certaine cohérence de l'œuvre, les holmésiens échafaudent, depuis la « naissance » de Sherlock Holmes dans les pages du *Strand Magazine*, des théories censées expliquer négligences et omissions désirées ou non par son auteur<sup>249</sup>. Un travail de réappropriation

---

<sup>247</sup> La croyance en la réalité du personnage, qui participe à la construction de son mythe, a traversé les siècles ; une partie du public aime croire, encore aujourd'hui, que Holmes est une figure historique.

<sup>248</sup> « Holmesians ». Michael Chabon, « Fan Fictions: On Sherlock Holmes », in *Maps and Legends*, 2008, p. 53, ma trad.

<sup>249</sup> Ces hypothèses ont commencé à se multiplier après la conférence tenue par Ronald A. Knox, *Studies in the Literature of Sherlock Holmes* en 1911 (conçue comme un essai littéraire et parue en 1928).

ou de prolongement d'une œuvre, fondé sur le mythe de l'authenticité du monde créé par Conan Doyle.

Les Sherlockiens jouent le jeu commencé par Conan Doyle – le jeu de prétendre que les histoires sont véridiques, que Holmes et Watson sont, ou étaient, de vraies personnes, que Watson a réellement écrit toutes les histoires et que Conan Doyle n'était rien d'autre qu'un « agent littéraire »<sup>250</sup>.

Mais c'est au moment de la prétendue mort de Sherlock Holmes que les lecteurs, contrariés, vont faire entendre leurs voix. Dix ans plus tard, en 1903, Conan Doyle reprend la plume pour faire renaître son héros. De la disparition de Moriarty et Holmes dans les chutes du Reichenbach au retour du détective, trois ans se sont alors écoulés dans la fiction. Le « Grand Hiatus » va inspirer nombre de récits tentant de donner une explication à ces années d'absence. Ainsi, les critiques, recherches et études faniques, regroupées sous le nom d'« holmésologie » (ou « sherlockiana »), vont perdurer jusqu'à aujourd'hui. Littérature, jeux vidéo, bande-dessinée, radio, cinéma, blogs ou encore podcasts vont médiatiser essais critiques et récits apocryphes.

Dans le contexte médiatique contemporain, alors que de nombreuses productions télévisées ou cinématographiques trouvent un prolongement sur la toile sous forme de sites créés par ou pour des fans, et que le concept de narration (ou storytelling) transmédia a un impact croissant sur la création audiovisuelle, rien d'étonnant à ce que l'univers holmésien reconstruit par Gatiss et Moffat suive le même courant. La thématization d'un phénomène connu aujourd'hui sous l'appellation de *fandom* prend tout son sens dans un contexte favorable aux échanges sur Internet, via forums, blogs et réseaux sociaux. *Sherlock* se démarque pourtant des adaptations qui le précèdent dans la mesure où la série porte un discours méta-réflexif sur la frontière entre fiction et réalité. Bien plus qu'aborder la naissance d'un mythe par l'entremise du personnage d'Anderson et de sa société holmésienne, la série invite son public à s'impliquer dans son monde fictionnel. En effet, *Sherlock* thématise la « doctrine » de l'holmésologie en la transférant à l'ère du numérique et de la médiatisation à outrance. Alors qu'à l'époque de Conan Doyle les journaux servaient de réservoir aux échanges d'opinions entre lecteurs, aujourd'hui, les journaux existent toujours, mais Internet, ses réseaux sociaux et ses forums de discussion amplifient

---

<sup>250</sup> « The Sherlockians are playing the game begun by Conan Doyle – the game of pretending that the stories are true, that Holmes and Watson are, or were, real people, that Watson really wrote all the stories and that Conan Doyle was no more than “the Literary Agent”. » Michael Chabon, « Fan Fictions: On Sherlock Holmes », *op.cit.*, p. 55.

le phénomène. À noter cependant que les fans d'aujourd'hui ont davantage de recul vis-à-vis de la teneur réelle du mythe. Conscients du pacte tacite par lequel le lecteur, le temps de la lecture d'un récit fictif, prétend qu'un événement ou un personnage est vrai, ceux-ci imaginent, par jeu, une réalité qu'ils savent « fausse ». Inspirés par cette perpétuation de l'activité fandom et forts du succès incommensurable de la première saison de *Sherlock*, ses créateurs ont ainsi diégétisé le phénomène. En effet, la série dissémine dans son monde diégétique des éléments d'incomplétude qui vont être réappropriés par ses fans. Le prétendu suicide du détective va, dans la diégèse, mais également dans la réalité, à nouveau éveiller l'imagination de fans qui vont émettre les hypothèses les plus incroyables pour expliquer cette soudaine disparition, participant à la perpétuation du mythe. Gatiss et Moffat expliquent qu'après la diffusion de la deuxième saison, des photos réalisées par des fans sont apparues sur la Toile avec les mots « Sherlock was innocent » ou encore « we believe in Sherlock<sup>251</sup> » (fig.5). Après la prétendue mort du Holmes de Conan Doyle, une colère populaire a émergé et s'est même exhibée dans les rues. De même, aujourd'hui, une campagne à échelle mondiale créée par des fans et constituée de créations artistiques, notamment de photos ont investi non seulement forums, blogs et réseaux sociaux, mais aussi les rues, les métros, les monuments ou encore les écoles. Gatiss le résume ainsi : « Nous avons eu une version télescopée de ce qui est arrivé à Doyle lorsqu'il a tué Sherlock »<sup>252</sup>.

La réalité et la fiction se rejoignent non seulement à travers l'imagination des communautés de fans, mais aussi à travers des articles de journaux publiant des images susceptibles d'alimenter les hypothèses les plus audacieuses. Certes, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans un contexte où la culture médiatique prend son envol, le rôle des quotidiens dans la diffusion des récits doyliens et la concentration des échanges entre lecteurs est conséquent. Dans ce prolongement, les activités des fans (réécritures, inventions, besoin d'échanges) n'ont, au XXI<sup>ème</sup> siècle, pas beaucoup changé ; par contre, l'essor d'Internet et des nouvelles technologies de communication, aidé par une surmédiatisation relative aux stars de cinéma et de la télévision, ont démultiplié les possibilités et la rapidité de ces

---

<sup>251</sup> En référence à une réplique de Philip Anderson, fondateur du club holmésien « The Empty Hearse », à Lestrade lorsque ce dernier met en doute ses théories sur la survie de Sherlock après sa chute du toit de l'hôpital. « The Empty Hearse », *Sherlock : saison 3*, op. cit.

<sup>252</sup> En effet, Conan Doyle recevait des lettres de menace de mort et a même été attaqué dans la rue. « We sort of had a telescoped version of what happened to Doyle when he killed off Sherlock ». « Fans ennemis et hypothèses », *Sherlock : saison 3*, bonus, ma trad.

échanges. L'équipe voit par exemple affluer près d'un millier de fans de tous pays pour assister à un jour de tournage de la série. Les nombreux sites internet spécialisés dans le « genre » de la fanfiction<sup>253</sup> sont un moyen pour les admirateurs du détective d'exposer les résultats de leurs hypothèses sous forme de récit fictif, souvent avec le support et les conseils des autres internautes. La fanfiction diverge des textes apocryphes par l'amateurisme qui caractérise ses auteurs. Le fan qui s'adonne à ce loisir ne montre aucune prétention à être publié, son seul terrain de diffusion restant Internet. Sa contribution au sein de la communauté fanique est axée sur un plaisir partagé, celui du prolongement de la fiction qui les unit.

Finalement, les créateurs de *Sherlock* ont compris l'utilité d'un récit composé de plusieurs strates. En effet, l'instance de production a également créé différents blogs supposés être tenus par des personnages de la série. Le fan peut explorer celui de John, qui s'y fait le chroniqueur de leurs enquêtes<sup>254</sup>, de Molly Hooper, sous la forme d'un journal intime<sup>255</sup> et même celui de Connie Prince, célébrité de la télévision et victime de meurtre<sup>256</sup>. On peut cependant se demander quels rapports de cause à effet ont ces « faux prolongements » avec les vraies réalisations de fans. S'agit-il de créations programmées en amont par la production ou peut-on parler d'une réappropriation d'un phénomène fanique pré-existant ? Même si ce stratagème n'est pas nouveau en ce qui concerne la série télévisée<sup>257</sup>, ce dispositif permet d'approfondir ingénieusement les relations entre certains personnages apparaissant dans la série ou seulement mentionnés au détour d'une scène. Ainsi, à travers des commentaires postés sur le blog de Molly, le spectateur en apprend davantage sur sa rencontre avec Jim Moriarty ; les commentaires laissés par Sherlock sur le blog de Connie Prince font partie d'une investigation; des détails tels que le nom de l'infirmier ayant sauvé la vie de John en Afghanistan sont également révélés sur le blog du médecin. De plus, le contenu du blog récupère certains détails diégétiques, de sorte que certains commentaires faits par Sherlock, tels que le ridicule des titres choisis (vaguement

---

<sup>253</sup> L'un des plus importants est [www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net).

<sup>254</sup> Voir [www.johnwatsonblog.co.uk](http://www.johnwatsonblog.co.uk).

<sup>255</sup> Voir [www.mollyhooper.co.uk](http://www.mollyhooper.co.uk).

<sup>256</sup> Voir [www.connieprince.co.uk](http://www.connieprince.co.uk).

<sup>257</sup> La série *Dawson's Creek* (1998-2003) proposait déjà une extension sur le Web par le biais d'un site internet qui proposait au spectateur d'interagir avec le bureau de Dawson, en cliquant sur son journal intime pour en avoir un aperçu par exemple.

ressemblant aux titres du canon<sup>258</sup>) ou l'inutilité de relater des affaires non élucidées y sont lisibles. Finalement, la curiosité du fan peut également être attisée par le site internet tenu par Sherlock et référencé dans la diégèse puisque celui-ci a effectivement été mis en ligne par les producteurs<sup>259</sup>. Son contenu étant raillé par John à de multiples reprises<sup>260</sup>, le spectateur aura forcément envie de taper l'adresse internet dans son navigateur. Des messages de potentiels clients (que l'on retrouve dans la diégèse) lui sont envoyés et le spectateur peut essayer d'y décoder des énigmes envoyées par de faux internautes et souvent inspirées d'autres affaires du canon.

Ces extensions parafilmiques sont représentatives de la volonté des créateurs de la série d'alimenter la confusion entre réalité et fiction. Mettre en place des lieux virtuels dédiés à l'univers de la série et à ses personnages est en effet autant un moyen pour la production d'investir la réalité par la fiction que de maintenir un certain pouvoir sur sa création.

[...] l'interaction du programme avec son *fandom* semble démontrer une nostalgie d'un passé dans lequel l'auteur pouvait agir comme un despote bienveillant, déterminant par décret comment le texte devait être lu et complété dans la tête du lecteur<sup>261</sup>.

Quoi qu'il en soit, la porosité de la frontière entre fiction et réalité, déjà présente chez Conan Doyle, est une facette importante de la série ; cette réflexion prend une nouvelle dimension à partir de la deuxième saison, alors que Sherlock est de plus en plus exposé médiatiquement. Les circonstances par lesquelles le « deerstalker hat » est accaparé par les journaux pour en faire un accessoire emblématique du détective de Baker Street illustre l'impuissance de Sherlock face aux médias<sup>262</sup>. John précise d'ailleurs, au grand dam de son

---

<sup>258</sup> « The Greek Interpreter » (Arthur Conan Doyle, *Les Mémoires de Sherlock Holmes*, 1893) est par exemple converti en « The Geek Interpreter ».

<sup>259</sup> Voir [www.thescienceofdeduction.co.uk](http://www.thescienceofdeduction.co.uk).

<sup>260</sup> De la même façon, Watson fait remarquer à Holmes les « ineffables fadaïses » qu'il a pu lire dans un article de magazine, jusqu'à ce que Holmes lui avoue en être l'auteur.

<sup>261</sup> « [...] the program's interaction with its fandom seems to demonstrate a nostalgic yearning for a past in which the author could act as benevolent despot, determining by fiat how the text was to be read and completed in the mind of the reader ». Balaku Basu, « *Sherlock and the (Re)Invention of Modernity* », in Louisa Ellen Stein, Kristina Busse, *Sherlock and Transmedia Fandom : Essays on the BBC Series*, *op. cit.*

<sup>262</sup> À noter que le phénomène médiatique qui s'ensuit rappelle le même processus de réappropriation à l'époque de Conan Doyle, au sujet d'un chapeau qui provient initialement de l'imagination de l'illustrateur Sidney Paget.

ami, qu'il ne s'agit dorénavant plus d'un simple chapeau de chasseur dans la mesure où le « deerstalker hat » est devenu un véritable symbole<sup>263</sup>.

*John*: Je veux dire que ce n'est plus un « deerstalker » maintenant. C'est le chapeau de Sherlock Holmes. Tu n'es dorénavant plus vraiment un détective privé. Tu n'es pas loin d'être célèbre<sup>264</sup>.

La puissance des médias dans la génération de l'illusion et la manipulation des foules devient alors un thème central<sup>265</sup>. En effet, la notoriété du détective ne tarde pas à se retourner contre lui. « The Reichenbach Fall » explore les dangers de la labilité médiatique vis-à-vis d'un personnage public, l'avenir de ce dernier dépendant souvent des réactions précaires des médias et du public. Il est par ailleurs intéressant de constater que les créateurs de la série décident de transformer Sherlock en un véritable « phénomène internet » au moment où la série connaît un véritable succès.

Pour conclure, la métadiscursivité qui porte sur le genre populaire du récit policier, mais aussi sur le pouvoir de l'image et de sa représentation, se joue dans la fiction et éveille un désir participatif du côté du spectateur. On verra dans le chapitre qui suit que les réflexions d'ordre identitaire, flagrantes dans la série, sont également thématiques dans la franchise cinématographique réalisée à la même période.

## 6.2 La franchise de Guy Ritchie : l'intelligence au service de l'action

Peu avant la diffusion du premier épisode de *Sherlock*, le détective londonien est le héros d'une nouvelle adaptation américaine signée Guy Ritchie. Robert Downey Jr. y campe un Sherlock Holmes très excentrique, d'une intelligence hors norme et pouvant se montrer particulièrement agressif dans les combats où ses talents de boxeur et ses aptitudes en arts martiaux sont sollicités. Son séquel, *Sherlock Holmes : Game of Shadows*, sort deux ans plus tard.

---

<sup>263</sup> Hélène Machinal fait remarquer que Sherlock ne considère pas ce chapeau comme le sien, prenant ainsi ses distances vis-à-vis de son homonyme victorien. Mais cette remarque vaut seulement pour les deux premières saisons car Sherlock va malgré tout se le réapproprier au début de la saison trois. Hélène Machinal, « La série *Sherlock* (BBC), de Babbage à Wiener », *op. cit.*

<sup>264</sup> « I mean, this isn't a deerstalker now. It's a Sherlock Holmes hat. I mean that you're not exactly a private detective anymore. You're this far from famous. » « The Reichenbach Fall », *Sherlock : saison 2*, *op. cit.*, ma trad.

<sup>265</sup> Hélène Machinal, « La série *Sherlock* (BBC), de Babbage à Wiener », *op. cit.*

### 6.2.1 Un homme d'action

La franchise de Guy Ritchie se caractérise par une structure sérielle quelque peu différente de celle admise dans les séries qui constituent mon corpus. Au niveau narratif, l'existence d'un ennemi puissant du nom de Moriarty est suggérée à la fin du premier opus; le public sait que Holmes a toutes les chances de le croiser à nouveau sur sa route dans le futur. Une continuité narrative entre les deux volets détermine donc son mode sériel (de type feuilletonesque). Or, ce type de fonctionnement semble davantage être déterminé par une visée économique qu'esthétique ; *Sherlock Holmes*, produit par Warner Bros, est une superproduction hollywoodienne, et l'on peut supposer que son succès public a déterminé la sortie de son séquel<sup>266</sup>. Même si le film se situe à l'époque qui a vu naître la figure holmésienne, sa volonté de raviver le mythe<sup>267</sup> par la mise en exergue d'une facette peu explorée du personnage est évidente. Le cinéaste mentionne même avoir voulu innover, en recherchant une certaine authenticité « perdue » au fil du temps par de multiples influences intermédiaires.

[...] si nous voulions faire cela, nous devons dépoussiérer Sherlock Holmes et créer [...] une version authentique d'un Sherlock Holmes qui n'était pas contaminée par les symboles précédents afin d'avoir jusqu'à un certain point un nouveau regard sur Sherlock Holmes<sup>268</sup>.

Le terme « contaminé » a une connotation négative très forte : la figure iconique doit être en quelque sorte « épurée » des éléments non mentionnés originellement par Conan Doyle. Ce désir de moderniser la figure holmésienne en lui enlevant les accessoires qui ont formé sa silhouette si reconnaissable – apportées principalement par Sidney Paget, William Gillette et les premières adaptations filmiques – est révélateur d'une volonté de transformer une icône littéraire en héros de film d'action<sup>269</sup>. Reste que cela fait également

---

<sup>266</sup> Un troisième opus, prévu en 2016, complétera bientôt la franchise.

<sup>267</sup> La formule « réinventer Sherlock » est même utilisée pour titrer l'un des bonus de l'édition Blu-ray du premier volet. « Sherlock Holmes : Reinvented », *Sherlock Holmes*, Guy Ritchie, Warner Bros. Entertainment, 2010, Blu-ray.

<sup>268</sup> «[...] if we're going to do this, we'd have to dust off Sherlock Holmes and create [...] an authentic version of a Sherlock Holmes who wasn't contaminated with previous symbols so we could have to a degree a fresh take on Sherlock Holmes », [http://www.moviesonline.ca/movienews\\_17583.html](http://www.moviesonline.ca/movienews_17583.html), consulté le 27 juillet 2015.

<sup>269</sup> Stéphanie Sommerfeld va plus loin en émettant l'hypothèse que « le discours promotionnel veut contrebalancer l'attrait de ce genre culturel populaire en l'ornant d'un prestige “littéraire” de haute culture », de la même manière qu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les premières adaptations du canon ont servi à légitimer la place de l'industrie du film au sein de la branche artistique. On peut cependant se demander si le personnage a encore (ou n'a jamais eu), en tant que figure populaire, une sorte d'« aura prestigieuse » due à son origine littéraire. « [...] the promotional discourse aims at counterbalancing this genre's popular culture appeal by adorning it with high cultural, “literary”

partie d'un discours promotionnel : on peut ainsi supposer que la production vise un public jeune auquel Sherlock Holmes renvoie une image archaïque. La série de la BBC n'a en effet pas encore commencé sa diffusion au moment de la sortie du premier volet et par conséquent n'a pas encore eu l'occasion de faire connaître son Sherlock Holmes. Dans tous les cas, *Sherlock Holmes* a suffi à fidéliser un public dont le besoin de répétition et d'innovation, joint au plaisir de retrouver des stars appréciées, est satisfait. De plus, certaines thématiques récurrentes restent toujours aujourd'hui séduisantes pour les studios hollywoodiens ; le fantastique, la romance et le suspense<sup>270</sup>, des attributs génériques déjà manifestes sous la plume de Conan Doyle, se confondent dans le premier opus, propres à susciter l'intérêt d'un public assez large.

Au-delà de l'intérêt économique de la franchise cinématographique, Guy Ritchie a su tirer parti de l'origine littéraire de Sherlock Holmes. Ouverture et clôture des deux films sont alors des séquences essentielles puisqu'elles permettent au réalisateur d'y exposer l'origine littéraire de son héros. *Sherlock Holmes : A Game of Shadows* a la particularité de s'ouvrir sur la voix over de Watson sur fond de bruits d'une machine à écrire. Mais c'est son générique de fin qui inscrit réellement le texte-source dans le médium filmique. La littérature est ainsi présente à travers les pages d'un livre que l'on tourne, qui pourrait être celui du canon. Ce procédé, assez classique, prend pourtant une autre dimension grâce aux effets numériques. En effet, le passage du cinéma à l'art pictural, en passant par la photographie, est retracé en quelques secondes. Des images en mouvements, extraites du film, sont figées, assimilées alors à des photographies, elles-mêmes par la suite converties en dessins (*fig.6*). Cette métamorphose est un clin d'œil non seulement à la période victorienne, foisonnante d'inventions en tous genres, mais aussi à la source littéraire du personnage puisque le style de ces dessins fait référence aux illustrations réalisées par Sidney Paget. De ce fait, conscient de l'héritage laissé par l'écrivain, le film peut prétendre s'inscrire dans la continuité des adaptations filmiques ayant façonné le mythe holmésien. Au final, bien que cette franchise n'offre pas autant de niveaux de lecture que la série *Sherlock*, son analyse permet de mettre en lumière certains choix esthétiques et narratifs entrant en résonance avec la création de la BBC.

---

prestige ». Stéphanie Sommerfeld, « Guy Ritchie's Sherlock Bond, the Deerstalker and Remediation », *op. cit.*, p. 48.

<sup>270</sup> « Le chien, la femme et le professeur ». « The hound, the woman and the professor », Benedict Cumberbatch, in *Sherlock à découvert, Sherlock : saison 2, op. cit.*

Le Sherlock Holmes imaginé par Guy Ritchie et interprété par Robert Downey Jr. s'éloigne des représentations habituellement visibles sur grand et petit écran. En effet, dans l'intention de révéler le détective sous un autre jour, le réalisateur fait le choix d'entreprendre un véritable film d'action dans lequel Holmes a l'occasion, à de multiples reprises, de faire montre de ses talents au combat. Choisir Robert Downey Jr. dans le rôle-titre n'a rien d'innocent, les représentations intertextuelles qui accompagnent l'acteur étant riches en personnages de super-héros. Plus athlétique que ses prédécesseurs, le look de Holmes se rapproche plus du bohémien que du dandy soigneux que certaines productions ont voulu lui accoler. Son corps, souvent à demi dénudé, est filmé sous tous les angles, comme pour mettre en avant une force physique, qui conjuguée à une brillante intelligence, lui permettent de se sortir de situations périlleuses. L'ennui qui habite occasionnellement le personnage et révèle sa part d'ombre exerce sur lui un effet plutôt exaltant. Bien loin de la retenue et du tempérament introspectif qui caractérisaient la performance de Jeremy Brett trente ans auparavant, le Sherlock Holmes imaginé par Guy Ritchie, plus corporel, montre une image plus dynamique du détective : il s'exprime par le mouvement, à travers une agitation soutenue qui le pousse à réfléchir et à agir. De plus, alors que l'excentricité du détective incarné par Benedict Cumberbatch le sépare du monde qui l'entoure, ce trait de caractère, très présent dans l'adaptation de Guy Ritchie, ne l'empêche pas de s'intégrer dans la société. Moins égotiste que son homonyme de la BBC, il montre davantage d'empathie et peut être sensible aux charmes féminins.

### **6.2.2 L' « Holmes-o-vision »**

Au niveau formel, le réalisateur choisit de représenter une ère passée par la mise en valeur des dernières avancées technologiques en matière d'effets visuels. Non seulement les scènes d'action sont riches d'effets d'accélération et de ralenti, mais elles sont aussi rendues spectaculaires, notamment dans les scènes de combat, par l'usage d'un procédé baptisé « Holmes-o-vision » par son réalisateur<sup>271</sup>. Alors qu'auparavant, un plan rapproché de Holmes laissait le soin au spectateur de spéculer sur son état mental et ses raisonnements, la technologie numérique ouvre une porte sur des prouesses déductives longtemps restées mystérieuses. L'accès au processus mental de Holmes est donc satisfait au moyen d'images au ralenti et de la voix over du détective anticipant la lutte à venir en

---

<sup>271</sup> Chris Lee, « Enter Holmes-o-vision in "Sherlock" », *The Olympian*, 31 décembre 2009, <http://www.theolympian.com/entertainment/movies-news-reviews/article25245259.html>, consulté le 27 juillet 2015.

ciblant les faiblesses et les réactions de son adversaire. Sa rapidité et son agilité intellectuelles sont affichées non pas au moyen de mots surimposés, mais par un flash forward représentant la succession de mouvements d'attaque et de défense imaginés par Holmes. L'« Holmes-o-vision » est un moyen de situer *Sherlock Holmes* dans le genre de film proposant une véritable expérience sensorielle dans la mesure où le spectateur est invité à prendre part à l'action.

« Holmes-o-vision » [...] réalise au moins deux buts: il présente la prédisposition particulière du film numérique à créer des spectacles visuels et auditifs et il reflète son propre statut sériel et celui de Sherlock<sup>272</sup>.

Bien plus que cela, grâce à la capacité du procédé à rendre visibles et intelligibles les pensées de Holmes, son fonctionnement sériel est mis en évidence. En effet, les scènes de combat se déroulent en deux temps, par prévisualisation (la voix over de Holmes commentant l'action) puis enchaînement des mouvements. Le spectateur est témoin d'une succession d'actions saccadées, découpées en « tranches » par l'utilisation d'effets de ralentis et d'accélération ; finalement, la scène lui est présentée à deux reprises. De toute évidence, l'approche du phénomène associant effets visuels numériques et représentation du personnage au moyen de l'« Holmes-o-vision » est éclairante. Annoncée par un travelling avant sur son visage concentré, cette technique est largement utilisée dans le premier volet pour ensuite être explorée de manière plus innovante lors du duel final contre Moriarty<sup>273</sup>. Holmes et son antagoniste, professeur de son état et reconnu dans le monde scientifique (et en cela fidèle au portrait dans le canon), sont d'égale intelligence. À nouveau, le thème de l'identité, étroitement lié au mythe du détective forgé au fil des décennies, est traité par le biais de la relation entre ces deux rivaux. Le combat qui prélude à leur disparition l'illustre très bien. Le « jeu d'ombres<sup>274</sup> » qui s'opère au cours du film entre les adversaires, métaphorisé par une partie d'échecs, se clôt sur la terrasse d'un

---

<sup>272</sup> « “Holmes-o-vision” [...] fulfills at least two purposes: it showcases the particular proneness of digital film to create visual and audio spectacles and it mirrors its own and Holmes' serial status ». Sommerfeld, Stephanie, "Guy Ritchie's Sherlock Bond, the Deerstalker and Remediation", *op. cit.*, p. 58.

<sup>273</sup> Voir *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, Guy Ritchie, *op.cit.*, time code : 01 :49 :50 – 01 :51 :40.

<sup>274</sup> La métaphore de l'araignée et de la mouche n'est pas oubliée dans cette adaptation, un jeu de pouvoir où l'un et l'autre semble tenir les ficelles de façon alternée. La scène où Holmes expose à Watson ses recherches illustre ainsi les multiples connexions menant à Moriarty. L'enchevêtrement de fils peut également représenter la toile tissée par Holmes afin de piéger sa prochaine victime. (*Holmes* : « Nous jouons au jeu du chat et de la souris, le professeur et moi. » (« We're playing cat and mouse, the professor and I »). *Watson* : « J'ai cru qu'il s'agissait de l'araignée et de la mouche ». (« I thought it was spider and fly »). Guy Ritchie, *ibid.*, ma trad.

palace qui surplombe les célèbres chutes de Reichenbach. La singularité de ce combat ultime réside alors dans son déroulement avant tout cérébral : comme les derniers coups d'échecs qui se jouent dans leur esprit, l'attaque est réfléchie et pré-visualisée, mouvement après mouvement, non seulement par Holmes, mais aussi par Moriarty, comme si leurs deux esprits se fondaient en un seul. Alors que, dans la série *Sherlock*, les vifs échanges entre Sherlock et Moriarty invoquent une sorte d'interconnexion cérébrale proche du don télépathique, le phénomène est ici représenté visuellement.

*Moriarty* : Allons, vous croyez vraiment être le seul capable de jouer à ce jeu<sup>275</sup> ? Cette confrontation se révèle être finalement plus cérébrale que physique, comme le démontre la brièveté du corps-à-corps menant à leur inéluctable chute<sup>276</sup>. La capacité surhumaine de prévisualisation qui les réunit élève Moriarty au même niveau d'intelligence que Holmes. Si le détective est un surhomme aux talents prodigieux, proches de superpouvoirs héroïques, Moriarty n'a rien du criminel ordinaire. Ses traits suggèrent ceux du « villain » qui fait traditionnellement face au super-héros. Natacha Levet cite ainsi quelques caractéristiques génériques décelables chez le Moriarty du canon littéraire :

Une capacité hors du commun (l'intelligence, mise au service du mal) proche d'un superpouvoir ; la double facette (à défaut d'une double identité au sens propre), puisque son génie est de cacher ses sombres desseins derrière un statut social respectable ; l'ampleur des projets maléfiques<sup>277</sup>.

L'auteure nuance pourtant la portée maléfique du personnage, au sens que ce dernier ne met pas ses plans de domination du monde à exécution. En outre, il n'est que peu évoqué dans les aventures de Sherlock Holmes, son importance ayant été acquise au cours des récits apocryphes. Le Moriarty dépeint par Ritchie, mais aussi celui auquel est confronté Sherlock dans la série du même nom, concordent par contre parfaitement avec les traits génériques du « supervillain » comme perçus par Natacha Levet.

---

<sup>275</sup> « Come now, you really think you're the only one to play this game ? », *Idem*.

<sup>276</sup> La réplique de Moriarty dans la même scène, « nous savons tous les deux comment cela va finir » (« we both know how it ends »), fait écho à ce dénouement, prévisible pour le spectateur au savoir intertextuel suffisant pour comprendre l'allusion. *Idem*, ma trad.

<sup>277</sup> Natacha Levet, « Sherlock Holmes, du surhomme au superhéros », in François-Emmanuel Boucher, Sylvain David, Maxime Prévost (dir.), *Mythologies du superhéros : Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Presses Universitaires de Liège, Coll. Acmé, 2014, p. 76.

### 6.2.3 Sherlock Holmes en super-héros

Dans certaines situations, le détective aurait donc des pouvoirs qui l'assimileraient à un homme-machine, une caractéristique qui le rapproche de son homologue créé par Gatiss et Moffat. Le match de boxe qui a lieu dans le premier opus illustre l'éveil d'un Sherlock agissant de façon mécanique après une analyse détaillée de l'adversaire. À travers cette scène, le cinéaste joue sur l'alternance des registres de focalisations, le champ sonore se modifiant pour passer d'une auricularisation externe à interne ; sur le plan visuel, le même basculement s'opère (ocularisation externe à interne) par des effets de zooms rapides sur des détails. Un artifice qui dénote une sensibilité accrue à son environnement, particularité qui rapproche Holmes du statut de super-héros. Une exacerbation des sens, illustrée dans la scène d'attente dans le restaurant au début du deuxième opus, qui était déjà figurée à travers la métaphore animale dans les écrits de Conan Doyle. Cette caractéristique surhumaine s'insère d'ailleurs très bien dans l'époque post-11 septembre 2001, qui voit une abondance de super-héros occuper les écrans. Par ailleurs, l'acteur Robert Downey Jr. conforte cette idée du surhomme, lui-même étant cantonné dans ce type de rôles depuis quelques années. Downey Jr. est en effet particulièrement connu aujourd'hui pour avoir campé Iron Man, personnage créé pour la maison d'édition Marvel Comics et dont les adaptations cinématographiques font florès sur les écrans ces dix dernières années<sup>278</sup>. Iron Man, homme d'affaire de génie dans la vie « civile », transformé en super-héros lorsqu'il porte son armure de métal, incarne la force, le courage et la détermination ; autant de valeurs apparentées à la virilité<sup>279</sup>. Encore très imprégné par ce rôle qui l'accompagne encore aujourd'hui, puisqu'il est prévu qu'Iron Man fasse son retour auprès de Captain America en 2016, l'acteur est indissociable de cette image de surhomme qui a su convaincre le public internationalement.

La portée de cette figure masculine et son impact dans l'esprit des spectateurs, qui ont à s'immerger dans le monde de Sherlock Holmes, est souvent mise à l'épreuve avec humour dans le film de Ritchie. En effet, que ce soit par le jeu excessif de l'acteur ou par certaines trouvailles scénaristiques, la virilité de l'acteur est parfois ridiculisée, quelques fois même

---

<sup>278</sup> Voir la franchise des *Iron Man* (1,2,3), Jon Favreau, 2007, 2010, 2013, celle des *Avengers* (*Avengers*, 2012, Joss Whedon et *Avengers : Age of Ultron*, Joss Whedon, 2015), ainsi que, prochainement, *Captain America : Civil War*, Anthony et Joe Russo, 2016.

<sup>279</sup> Ces deux personnages (super-)héroïques et les valeurs respectives qu'ils dégagent semblent se confondre dans la mesure où Iron Man symbolise le progrès et Holmes se passionne pour les inventions qui émergent à son époque (de façon sélective, puisque dans certains domaines uniquement). Or, la portée nostalgique des films de Ritchie, ressentie, comme on le verra plus tard, par des choix esthétiques de veine rétro-futuriste, contrebalance ce côté tourné vers le futur.

remise en question. Une scène de *Sherlock Holmes : A Game of Shadows* illustre très bien cet aspect<sup>280</sup>. Lors du voyage de noce de Watson et Mary, le détective, les sachant suivis par des hommes de Moriarty, monte dans le même train. Déguisé en femme, il passe inaperçu auprès du personnel du train, sans flouer complètement son ami, qui, épiant la femme de loin, trouve cette passagère suspecte. Holmes s'invite finalement dans le compartiment où voyage le couple qui le reconnaît rapidement sous son déguisement. À noter que, travesti de cette façon – et exagérément maquillé – Holmes se fait vite repérer par Watson mais également par le spectateur ; il s'agit en fait du seul affublement qui l'ait trahi dans la franchise. En effet, Holmes excelle dans l'art de se grimer, une qualité déjà présente dans le canon et particulièrement mise en avant dans les films de Ritchie. Ce passage affiche pourtant le grotesque de cet accoutrement qui (vu de plus près) ne trompe personne. La scène qui suit est lourde de sous-entendus : Holmes jette Mary hors du train pour la protéger et son ami, furieux, se lance sur lui à bras le corps ; deux compères tombent l'un sur l'autre sur la banquette et la robe de Holmes se déchire (*fig. 7*). Le ridicule de la situation gagne le corps de l'acteur et de ce fait l'image de virilité qu'il véhicule. Qui plus est, toute l'ambiguïté de la relation entre Holmes et Watson, qui tend souvent vers l'érotisme dans la franchise, atteint ici son paroxysme.

L'inclination de Holmes à se déguiser dénote également un besoin de changer d'identité tout en mettant en avant un corps, qui, dans la franchise, prime sur l'intellect. Ce penchant pour se glisser dans la peau d'un autre est déjà prédominant dans le canon. Or, ce qui distingue le détective adapté par Ritchie des Holmes passés est son désir de se fondre dans le décor grâce à la confection de costumes qui lui confèreraient à nouveau une sorte de « super pouvoir », celui d'invisibilité. Telle l'armure qui décuple certaines capacités et procure à Tony Stark des pouvoirs spécifiques (l'humain se transformant en une sorte de cyborg), les costumes conçus par le détective ont le pouvoir de le rendre supérieur aux hommes<sup>281</sup>. Selon Alain Boillat, cette capacité d'évanescence, en sus de l'habileté de Holmes à anticiper les coups, s'insèrent dans une ère où les héros de films d'action hollywoodiens n'ont de cesse d'échapper aux dispositifs de surveillance et de géolocalisation. Une prouesse qui reviendrait à une victoire de l'homme sur la machine.

---

<sup>280</sup> Voir *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, *op.cit.*, time code : 00 :39 :39 – 00 :42 :42.

<sup>281</sup> Le costume met à nouveau en valeur le corps athlétique de l'acteur, tout en le tournant au ridicule.

Dans le cinéma hollywoodien, les héros se distinguent souvent en faisant montre de capacités leur permettant de vaincre ou de dépasser la machine, affichant ainsi leur (sur)humanité<sup>282</sup>.

Même si l'époque victorienne ne connaît pas encore les dispositifs de surveillance à distance, ce constat permet à nouveau de rapprocher la franchise de la série et de mieux les situer dans leur contexte de production. En effet, les deux œuvres semblent rendre compte de l'inquiétude que peut procurer l'omniprésence des technologies de télésurveillance au XXI<sup>ème</sup> siècle ; d'où ce besoin de « disparaître » ou de maîtriser son environnement, que ce soit par le déguisement ou le camouflage ou, dans le cas de *Sherlock*, par l'emprunt d'une autre identité.

Dans *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, le récit s'ouvre et se clôt sur un essai de tenue de camouflage qui s'avère à chaque fois concluant ; en effet, ni Watson, ni le spectateur ne distingue le contour du corps du détective. La scène qui suit le générique de début voit en effet le médecin se laisser leurrer par son compagnon, qui décide de tester sa nouvelle « tenue de camouflage de ville » sur son ami<sup>283</sup>. Le jeu de cache-cache qui prélude au surgissement de Holmes devant une tenture bicolore est rendu possible par focalisation et ocularisation interne<sup>284</sup>. Pourtant un regard très attentif de la part du spectateur ou un arrêt sur image lui suffit pour discerner le trompe-l'oeil en arrière-plan (fig.8).

Les retouches infographiques aidant, le héros caméléon acquiert la capacité de créer un trompe-l'œil destiné non seulement à son collègue Watson mais aussi au spectateur grâce à une convergence des points de vue elle-même illusoire<sup>285</sup>.

Le recours à la technologie du numérique permet ainsi de duper le spectateur en faisant varier les régimes scopiques et narratifs par « insertion [...] du hors-champ dans le champ ».

Dans la scène de clôture de ce deuxième volet<sup>286</sup>, l'illusion est à nouveau parfaite. Watson, à son bureau, rédige la dernière phrase de sa nouvelle, en hommage à son compagnon que

---

<sup>282</sup> Alain Boillat, « Le héros hollywoodien dans les mailles de la télésurveillance et dans la ligne de mire du drone », *op. cit.*, p. 27.

<sup>283</sup> Voir *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, *op.cit.*, time code : 00 :11 :40 – 00 :12 :40.

<sup>284</sup> La figure à son effigie, prostrée devant la fenêtre dans cette même scène, fait référence à la statue créée par Holmes dans *The Empty House* pour appâter le dernier comparse de Moriarty. Selon Natacha Levet, cette figurine de cire figurerait le double maléfique de Holmes. Après la disparition de son ennemi, Holmes doit faire le deuil d'une identité jusque-là multiple. Natacha Levet, *Les Aventures de Sherlock Holmes, une affaire d'identité*, *op.cit.*, p. 96.

<sup>285</sup> Alain Boillat, « Trompe-l'œil cinématographique : l'inscription paradoxale du hors-champ dans le champ », *op. cit.*, p. 50.

<sup>286</sup> Voir *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, *op.cit.*, time code : 01 :53 :35 – 01 :55 :30.

l'on croit disparu (*fig.9.1*). Lorsqu'il quitte la pièce, la caméra reste fixe et embrasse en un plan large la pièce entière, un fauteuil bariolé au fond de la pièce (*fig.9.2*). C'est alors qu'un léger travelling avant vers le fauteuil permet au spectateur de deviner un mouvement dans son tissu, qui se détache peu à peu du meuble ; puis une tête et un buste s'articulent jusqu'à ce que Holmes enlève sa sa cagoule (*fig.9.3*). Ces deux scènes illustrent le pouvoir du hors-champ qui dissimule le corps et l'objet dans lequel il s'imprègne, mais aussi l'usage de la profondeur de champ. Dans la scène introductive, la mise-en-scène du camouflage en l'étoffe du fauteuil, qui porte d'ailleurs des motifs complexes, est plus subtile, même si la succession de plans en champ/contre-champ peut, à posteriori, sembler évidente.

## 7. Série et franchise : entre préservation et émancipation

Par l'exhibition des prouesses formelles qu'offre la technologie actuelle, Guy Ritchie propose un spectacle qui veut se démarquer du médium télévisuel jusque-là si souvent préféré pour adapter les aventures du détective. À noter que vingt années séparent l'enquêteur joué par Downey Jr. de la dernière visite de Holmes sur grand écran. Il n'est donc pas étonnant qu'Hollywood décide de « dépeussier » l'image du détective qu'une génération n'a pas eu l'occasion de voir au cinéma.

Reconstituer le Londres victorien semble relever d'une démarche opposée à celle de Gatiss et Moffat. Pourtant, la nostalgie d'un passé non vécu transparaît à travers les deux œuvres. Ce sentiment dans les réalisations de Guy Ritchie, par une atmosphère s'apparentant au *steampunk* traduite par une *uchronie*<sup>287</sup>, des inventions qui relèvent de « l'anticipation rétrospective à partir des possibles technologiques de l'ère victorienne<sup>288</sup> » (telles que la conception d'une machine capable de diffuser du cyanure dans la chambre du parlement) ou encore l'essor industriel de la ville de Londres, dont la silhouette métallurgique se modifie au grès des nouvelles constructions. Tower Bridge, sur lequel va se dérouler le

---

<sup>287</sup> « Reconstruction fictive de l'histoire, relatant les faits tels qu'ils auraient pu se produire ». Dictionnaire Larousse, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/uchronie/10910032>, consulté le 27 juillet 2015.

<sup>288</sup> Denis Mellier, « *Steampunk*. Transfictionnalité et imaginaire générique », in René Audet, Richard Saint-Gelais, *La fiction, suites et variations, op. cit.*, p. 94. Ainsi, Sherlock Holmes anticipe en proclamant : « Imagine-toi être capable de contrôler un appareil radio en envoyant simplement une commande par ondes radio. C'est le futur, Watson ». « Imaging being able to control a radio device simply by sending a command via radio waves. It's the future Watson », *Sherlock Holmes, op.cit.*

combat entre Holmes et le « villain » du premier volet, Blackwood, symbolise ainsi les avancées technologiques de cette époque<sup>289</sup>.

[Les fictions steampunk sont] celles où dirigeables et machines monumentales [...], guerres mondiales et coloniales, carrefours génériques du fantastique, du policier et de l'aventure [...] voient donc des univers imaginaires, à l'origine littéraire, et héritées, pour la plupart, de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, se connecter entre eux [...]<sup>290</sup>.

De plus, *Sherlock Holmes* unit sciences et occultisme, courants distinctifs d'une fiction steampunk. Les éléments propres à l'univers holmésiens – inspirés de l'œuvre source mais aussi des récits apocryphes – ne sont finalement pas plus reconstitués qu'actualisés pour générer une « uchronie victorienne », c'est-à-dire la modification de faits historiques et la création d'un monde imaginaire recontextualisé<sup>291</sup>. *Sherlock Holmes : A Game of Shadows* se situe à un moment de tension entre les grandes puissances européennes. La mission finale de Holmes est de déjouer l'assassinat prévu contre un ambassadeur lors de la conférence de paix organisée à Reichenbach ; un attentat qui pourrait mettre le feu aux poudres et mener à une guerre mondiale. Holmes et Watson sont donc amenés à changer un pan de l'Histoire qui, bien qu'intégré à un monde imaginaire, nous est familier compte tenu de ses références à une réalité historique passée. Denis Mellier remarque que cet imaginaire steampunk, par « refictionnalisation<sup>292</sup> » ou extension d'autres formes de mondes fictifs, peut être assimilé à un type de processus transfictionnel.

En ce qui concerne le Londres dans lequel évolue le Sherlock de Gatiss et Moffat, sa représentation ne s'insère aucunement dans une « ambiance » steampunk. La ville est souvent filmée avec un effet miniature ; le générique en est un bon exemple. Celui-ci nous fait voir le monde du point de vue de Sherlock : Londres est alors représenté sous forme de maquette que survole le détective. Les épisodes montrent également un Londres de cartes postales : les enquêtes se déroulent souvent dans des lieux emblématiques. On ne voit que très peu ses rues et ses habitants, qui semblent être au second plan ; Sherlock et Watson se

---

<sup>289</sup> Denis Mellier évoque l'importance d'un « imaginaire visuel de la corde et de la poulie ». Le combat entre Holmes et Blackwood sur le Tower Bridge illustre très bien cette observation. « Les héros [...] incarnent une apesanteur du corps toujours menacée par l'univers mécanique ». Denis Mellier, « *Steampunk. Transfictionnalité et imaginaire générique* », *op.cit.*, p. 106.

<sup>290</sup> Pour l'auteur, ce genre de récit peut être une dérive transfictionnelle, même si la fiction steampunk n'interroge pas la porosité de ses frontières. Denis Mellier, *ibid.*, p. 95.

<sup>291</sup> Le mockbuster réalisé par Rachel Goldenberg à la même période et sorti directement en DVD (*Sherlock Holmes : les mystères de Londres* [Sir Arthur Conan Doyle's *Sherlock Holmes*], 2010) est un autre exemple de production steampunk (mêlée à un récit aux notes fantastiques).

<sup>292</sup> Denis Mellier, « *Steampunk. Transfictionnalité et imaginaire générique* », *op. cit.*, p. 102.

déplacent toujours en taxi et même si des inserts nous montrent les rues agitées, ses habitants sont floutés et l'effet d'accélération les déshumanisent.

Malgré tout, une dimension nostalgique enveloppe ces deux créations contemporaines. En effet, que ce soit sur le plan narratif ou esthétique, les deux œuvres renvoient à un passé imaginaire empreint de regrets. *Sherlock* adopte une stratégie qui marie préservation et émancipation : même si le détective maîtrise un environnement envahi par les technologies de communication actuelles, le personnage et son univers sont imprégnés d'un héritage victorien. Le détachement de Sherlock vis-à-vis de son environnement (mal à l'aise en groupe ou en société), accentué par les effets visuels cités plus haut, contribuent à créer l'image du détective rêveur, « déconnecté » de la réalité. Que ce soit par la mise en scène ou certains de ses traits, l'ambiance traduit une certaine nostalgie de la période victorienne. Elizabeth Jane Evans mentionne ainsi la méconnaissance générale de Sherlock relative au monde contemporain qui l'entoure (excepté certains domaines précis), des méthodes forensiques archaïques, l'habillement de Sherlock ou encore la décoration antique de l'appartement vétuste du 221b Baker Street (au style apparenté au néo-victorianisme)<sup>293</sup>. Aussi, le physique de l'acteur Benedict Cumberbatch, assez proche du Sherlock Holmes décrit par Conan Doyle, contribue à cette aura victorienne ; l'auteure souligne également les associations extra-filmiques qui peuvent être faites avec les rôles passés endossés par l'acteur dont la carrière est riche en (télé)films d'époques. En effet, à nouveau, l'acteur porte avec lui une certaine image engendrée par son aspect physique et sa filmographique. Certes, sa carrière à la télévision est parsemée de séries et téléfilms « en costumes », tournés vers un passé élégiaque, une tradition qui a longtemps fait la réputation de la chaîne BBC<sup>294</sup>. Mais on le retrouve également dans des rôles de personnages de scientifiques et de génies, sous les traits de Stephen Hawking, Van Gogh, Julian Assange, Alan Turing et prochainement Edward Muybridge<sup>295</sup>; aussi, le parallèle avec son rôle de détective aux capacités cérébrales extraordinaires est vite fait. Cette image du génie

---

<sup>293</sup> L'auteure explique cette hybridité par les pratiques de la BBC, la chaîne britannique désirent innover afin de concurrencer les chaînes rivales américaines tout en préservant son héritage. La série intégrerait deux traditions : celle de la télévision américaine qui propose des drames et des personnages complexes et celle de la BBC, qui est plutôt spécialisée dans les adaptations littéraires ou dans la « télévision de prestige ». Elizabeth Jane Evans, « Shaping Sherlocks : Institutional Practice and the Adaptation of Character », in Louisa Ellen Stein, Kristina Busse, *Sherlock and Transmedia Fandom : Essays on the BBC Series*, *op.cit.*

<sup>294</sup> Voir par exemple *To the Ends of the Earth*, BBC, 2005 (mini-série), *Amazing Grace*, Michael Apted, 2006, *Parade's End*, BBC, 2012 (mini-série).

<sup>295</sup> Voir *Hawking*, Philip Martin, 2004, *Van Gogh : Painted with Words*, Andrew Hutton, 2010, *The Fifth Estate*, Bill Condon, 2013, *The Imitation Game*, Morten Tyldum, 2014, *Flying Horse*, Gary Oldman, 2016.

incompris, couplée à celle d'un héros romantique du XIX<sup>ème</sup> siècle, fusionnent dans le cadre d'une série qui mêle technologies actuelles et nostalgie d'une période qui a vu naître le détective de Baker Street. Le comédien semble pourtant vouloir s'écarter de cette image puisqu'il endossera prochainement le costume du Dr. Strange, super-héros issu de la série des Marvel Comics<sup>296</sup>. Néanmoins, rien d'étonnant à ce que l'acteur passe d'un Sherlock contemporain, maîtrisant, et même absorbant le monde numérique qui l'entoure, à celui d'un scientifique transformé en super-héros. À l'inverse de Downey Jr., qui a su briller dans ce genre de blockbusters et dont la masculinité du rôle a influencé la construction de son personnage, l'expérience de Cumberbatch dans la peau de Sherlock a, semble-t-il, su éveiller un côté plus héroïque et « viril », traditionnellement associé à l'homme tourné vers l'action (en opposition aux rôles de génies, facilement assimilés, socialement, à une certaine sensibilité plus « féminine »).

Enfin, la volonté avouée de la part de Guy Ritchie de rafraîchir l'image emblématique de Sherlock Holmes et celle des créateurs de *Sherlock* de renouveler le genre du récit policier<sup>297</sup> se concrétisent par un mélange des deux époques. Alors que, dans la série, certains éléments (néo-)victoriens rompent avec l'apparente modernisation du détective, la franchise sublime une esthétique « steampunk » par l'exhibition du potentiel offert par les technologies d'infographie.

---

<sup>296</sup> Voir *Dr. Strange*, Scott Derrickson, 2016. À noter que ce personnage de chirurgien, entraîné par un sorcier, use de la magie pour combattre le Mal. Il est donc très éloigné de l'esprit rationnel d'un Sherlock Holmes qui rejette tout mysticisme.

<sup>297</sup> Cette rupture avec le passé tient dans la phrase d'accroche de la série, « un nouveau limier pour le XXI<sup>ème</sup> siècle » (« a new sleuth for the 21<sup>st</sup> century »). À ce propos, le renouvellement du genre passe aussi par l'aspect feuilletonesque de la série. Mark Gatiss le formule ainsi « c'est une série qui parle d'un détective et non pas une série policière. L'histoire de la semaine n'est rien comparée à la relation entre ces deux personnages » (« It's a serie about a detective, it's not a detective serie. The story of the week is nothing compared to the relationship between those two characters »). « Fans, ennemis et hypothèses », *Sherlock : saison 3*, bonus, *op.cit.*.

## 8. Conclusion

L'étude de deux adaptations filmiques contemporaines, l'une cinématographique, l'autre télévisée, a permis de comprendre quels pouvaient être les enjeux de telles réécritures dans le contexte technologique et médiatique actuel. Or, aborder le mythe de Sherlock Holmes implique un voyage dans le passé afin de comprendre ses origines au sein d'une société qui, de même, fut témoin de grandes mutations culturelles et médiatiques.

À ce propos, il ne faut pas oublier que si Sherlock Holmes a été si longtemps source d'inspirations, c'est qu'il provient lui-même de différentes sources littéraires. Le personnage légendaire est en effet l'aboutissement d'un métissage d'enquêteurs. D'ailleurs, sa structure narrative fut également influencée par d'autres styles d'écrivains ; il en est ainsi des nouvelles de Gaboriau, très souvent composées d'un récit enchâssé et d'un récit enchâssant, construction que l'on retrouve dans les premières aventures du détective de Baker Street. Un tel brassage a ainsi aidé l'écrivain à imaginer son héros et à lui accorder les qualités que le lecteur lui connaît. De même, ses adaptations filmiques sont le résultat de diverses influences intermédiaires. Si bien qu'il a très vite été difficile de reconstituer un Sherlock Holmes « épuré » ou dépourvu des accessoires et des éléments de décor greffés par les artistes qui s'y sont intéressés. La dimension mythique du personnage résulte ainsi de cette matière composite et des multiples sources transmises d'un médium à l'autre. Les différents emprunts d'un texte à l'autre fondent la richesse d'une figure de prime abord immuable, mais qui pourtant se renouvelle à chaque « réincarnation ». En effet, nombreux sont les réalisateurs qui se sont ainsi inspirés de la figure du détective londonien pour créer leur représentation du personnage. Holmes, voyageant de texte en texte, va inévitablement se modifier légèrement ; au cinéma, sa voix et son apparence vont évoluer selon l'acteur qui l'incarne. Cependant, certains traits restent identiques et sa panoplie de détective consultant est devenue un symbole: sur l'ensemble de la production filmique, la tendance est généralement à la reprise de la pipe courbe, du manteau à cape et du « deerstalker hat ». Ainsi, une logique sérielle sous-tend les qualités et la silhouette si distinctive du détective, concourant au processus de stéréotypisation du personnage. De la même manière, la répétition de la structure narrative dans les nouvelles de Conan Doyle, et dans une certaine mesure leurs adaptations sérielles, rendent le genre du récit policier et le style de Conan Doyle reconnaissables. Les propos d'Umberto Eco montrent bien l'effet réconfortant que peut avoir ce type de récits ou de séries télévisées (souvent purement

« sérielles ») sur le public. Même repris et actualisés, ces éléments typiques de la figure holmésienne sont aujourd'hui emblématiques.

Sa allure si reconnaissable survit alors à toutes les époques. Le bilan historique du chapitre trois, constitué de quelques films-clés de la longue filmographie sur Sherlock Holmes, atteste que le détective a rapidement été modernisé. C'est que le retour du personnage, qui fait la particularité d'une narration dite « sérielle » a probablement contribué à une recherche de variations relatives non seulement à la représentation du détective mais aussi à son environnement. Il est alors réapproprié selon les désirs de l'instance de production, elle-même très souvent influencée par le contexte de son époque. Ainsi, dans les années qui ont vu éclater la Seconde Guerre mondiale, les spectateurs ont pu découvrir des affaires inspirées du canon, mais actualisées. Digne représentant des valeurs alliées contre la tyrannie nazie, Holmes est un héros idéal et le cinéma un vecteur parfait pour servir la propagande américaine. Par la suite, le désir de renouer avec une version davantage fidèle aux récits canoniques a pu se réaliser grâce aux possibilités de la série télévisée, héritière du roman-feuilleton. En effet, la nature sérielle des récits de Conan Doyle promettait de s'épanouir à travers le médium télévisuel. Ainsi les années 1980 – période où la télévision, après avoir dépassé sa phase expérimentale, commence à se standardiser en Grande-Bretagne – voient émerger la série produite par Granada Television. La série va devenir un rendez-vous incontournable, sa diffusion sur une décennie ayant marqué une génération de spectateurs. Il sera difficile par la suite d'excéder le degré de « fidélité » aux récits canoniques recherché par cette production. Pourtant les diverses facettes du personnage n'ont pas été toutes explorées ; la dualité de sa personnalité, par exemple, n'a que peu été exploitée dans les adaptations filmiques.

Dans ce jeu de répétitions et de variations, Eco nous prouve que Holmes est un « personnage fluctuant », c'est-à-dire une figure construite au fil des récits apocryphes et des diverses adaptations qu'il a suscitées. Autrement dit, un produit de l'imaginaire collectif. Le rôle de son public, que ce soit ses lecteurs ou ses (télé)spectateurs, est primordial dans la mesure où c'est bien lui qui a alimenté la création de Conan Doyle depuis ses premiers succès jusqu'à nos jours. Le détective a d'ailleurs été « ressuscité » sous la pression de ses fans (et de celle du *Collier's Magazine* dans lesquels furent publiées ses dernières nouvelles). En s'imposant face au créateur du personnage qu'ils idolâtraient, les fans se sont appropriés collectivement un pan de pouvoir médiatique et culturel. Cette

emprise des fans sur un texte culturel se retrouve dans le contexte médiatique actuel qui offre un terrain idéal à ce type de créations. La fanfiction actuelle prend aujourd'hui un essor incommensurable. En effet, la facilité d'accès à une grande variété de technologies de communication génère de nombreuses possibilités d'expression sur la Toile, que ce soit à travers sites internet, réseaux sociaux, blogs ou forums de discussion. Les créations sont également très variées, allant du montage vidéo à l'écriture de scénarios, de livres, de nouvelles ou encore à la réalisation de photographies, de dessins ou de vidéos. Bref, les possibilités de prolongement de la fiction semblent illimitées. Néanmoins, il est nécessaire de relativiser le rapport entre les fans et les instances de production, dans un contexte de « convergence des médias » (ainsi dénommé par Henry Jenkins) où pratiques faniques et créations à visée commerciale (par exemple, un site internet créé par la production) peuvent être facilement confondues.

L'angle théorique amené par Saint-Gelais semble en tout cas plus approprié pour aborder la construction du mythe. Englobant même cette dimension transmédiatique, le chercheur va plus loin en s'intéressant aux frontières fictionnelles que sont capables de traverser certains personnages ou univers (souvent issus de la science-fiction). En effet, plonger dans l'univers de Sherlock Holmes, depuis sa naissance au tournant du siècle dernier jusqu'à aujourd'hui, relève inévitablement d'une réflexion sur les frontières de sa fiction. On l'a vu, Conan Doyle, par son procédé pionnier de personnage-narrateur, a su brouiller les limites séparant la fiction de la réalité, ouvrant une porte à des lecteurs avides de prolonger ce monde. Lacunes, faits contradictoires et omissions qui parcourent ses récits – particulièrement la période du « Grand Hiatus » – sont alors récupérés par ses lecteurs, souvent dans l'optique d'élaborer des théories censées rendre une certaine cohérence à l'œuvre. Une recherche de continuité entre récits qui est plutôt paradoxale en raison de son mode de publication sériel et de l'autonomie qui caractérise chaque récit. L'univers holmésien devient ainsi un terrain d'exploration pour de telles extensions grâce au statut transfictionnel de son héros.

La série contemporaine *Sherlock* illustre bien cette notion de transfictionnalité, tout d'abord en raison de son fonctionnement à la fois sériel et feuilletonesque. Ensuite, par le biais d'une actualisation de Holmes dans le monde contemporain (sans évincer complètement l'héritage victorien). Finalement, par l'impact que la série peut avoir sur les nouvelles communautés de fans de la série (et non pas forcément de la figure iconique dont elle s'inspire). En effet, non seulement *Sherlock* rend compte du phénomène de la

fanfiction au niveau diégétique (et donc du potentiel transfictionnel de son héros) mais encore sa fiction, en elle-même, est génératrice de fandoms à un niveau extradiégétique. Par conséquent, cette série marque une évolution en éveillant un nouvel élan d'enthousiasme envers le « great detective », ce qui va remettre en jeu le rapport qu'ont pu entretenir, par le passé, ses lecteurs réguliers avec la figure littéraire.

Enfin, l'étude de la franchise mise en scène par Guy Ritchie a permis de mettre en exergue plusieurs attributs peu exploités dans le passé. La figure de super-héros par exemple, également présente chez le détective créé par Gatiss et Moffat (bien que plus discrète), s'insère ici dans le genre du film d'action prisé à Hollywood. De toute évidence, à travers l'exhibition des techniques numériques actuelles, la série joue avec le mythe pour le revisiter alors que la franchise, sous couvert de désir d'authenticité, met plutôt l'accent sur le côté survolté, dynamique, voire brutal, de Holmes. À noter que malgré l'effort avoué de Ritchie de retourner à la création « originale », *Sherlock Holmes* et son séquel n'en sont pas moins des extensions de l'univers holmésien. La représentation de Holmes est certes fondée sur des caractéristiques énoncées par Conan Doyle, mais elle repose malgré tout sur une infime sélection parmi les nombreux traits physiques et moraux décrits dans le texte-source. Finalement, il a été démontré que la série et la franchise sont représentatives de leur époque et de leur contexte de production. Les divers changements d'identité de l'un et de l'autre, mais aussi les techniques de camouflage du Holmes interprété par Downey Jr. incluent parfaitement le détective dans la lignée des héros de films d'action hollywoodien de ces dix dernières années. Mais c'est surtout un sentiment nostalgique, exprimé par les multiples références intertextuelles chez Gatiss et Moffat et des images d'un passé à l'esthétique steampunk chez Ritchie, qui réunit ces deux adaptations sérielles. Enfin, désir de fusionner l'héritage de Conan Doyle et besoin de s'émanciper du mythe se cristallisent dans ces deux œuvres par une exploration des possibilités narratives offertes par le cinéma digital.

Cette hybridité qui caractérise ces *Sherlock Holmes* « du XXI<sup>ème</sup> siècle » peut amorcer une piste de réflexion relative à la récupération d'un mythe par le cinéma contemporain. À ce propos, on peut également discuter de l'insertion de *Sherlock* dans un discours sur le cinéma d'action hollywoodien, même s'il est évident que la qualité esthétique et le mode de diffusion des séries télévisées actuelles sollicitent un public plus cinéphile et engendre de nouvelles pratiques de réception. Le discours méta-réflexif qui traverse la série *Sherlock*

(sur la porosité entre le réel et le fictif) apporte également un nouvel angle de réflexion sur l'accession au statut de figure mythique de Sherlock Holmes. On l'a vu, la mise en perspective d'un tel processus de mythification à l'aune de la notion de transfictionnalité apporte un nouvel éclairage sur l'apport des communautés faniques. Pour aller plus loin, une étude de ces mouvements de fans, notamment de leurs rapports avec les instances de production, permettrait de mieux cerner l'implication des téléspectateurs dans la perpétuation du mythe. Finalement, alors que la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, époque de l'essor de la culture de masse et de l'industrialisation, a vu la figure du détective scientifique émerger, il semblerait que le début de notre siècle soit propice à une réappropriation du mythe, dans une ère où la réalité est plus que jamais investie par la fiction.

## Bibliographie

### Ouvrages sur la théorie littéraire et cinématographique

BEYLOT Pierre, *Le Récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin, 2005.

BOILLAT, Alain, *La fiction au cinéma*, L'Harmattan, Coll. « Champs Visuels », 2001.

BOILLAT, Alain, *Cinéma, machine à mondes*, Georg Ed., Coll. « Emprise de vue », 2014.

CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Nathan, Coll. « Cinéma », 1993.

GAUDREAUULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Armand Colin, 1999.

GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York/Londres, Routledge, 2006.

SERCEAU, Michel, *Le mythe, le miroir et le divan : pour lire le cinéma*, Ed. du Septentrion, Québec, 1989.

SOURIAU, Etienne, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

VANOYE Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989 [1979].

### Articles et chapitres sur la théorie littéraire et cinématographique

BOILLAT, Alain, « Trompe-l'œil cinématographique : l'inscription paradoxale du hors-champ dans le champ », in Marc-Olivier Gonseth, Bernard Knodel, Yann Laville, Grégoire Mayor (Eds.), *Hors-champs. Eclats du patrimoine culturel immatériel*. Musée d'ethnographie de Neuchâtel, mars 2013, pp. 50-56.

COURCOUX, Charles-Antoine, « De la nécrose technologique au gouffre métallurgique. Darth Vader ou le choc de la conscience post-industrialisée », *Décadrages*, n°8-9, 2006.

ECO, Umberto, "Conjecturer: d'Aristote à Sherlock Holmes", *Magazine Littéraire*, n°241, avril 1987, pp. 32-41.

GENETTE, Gérard, « Post scriptum à Fiction et diction », *Poétique*, n°134, février 2003.

ODIN, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux*, 2000, vol. 18, n°99, pp. 49-72.

## Ouvrages sur la culture de masse

LETOURNEUX, Matthieu, « Cycles, collections et pratiques populaires. L'interminable tour du monde de Friquet », in *Cycles, collections et pratiques populaires*, Paris, L'Harmattan, avril 2008.

MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François, VALLOTON, François (dirs), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

MESSAC, Régis, *Le « détective novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Encrage, 2011.

## Ouvrages sur l'univers de Sherlock Holmes et ses adaptations

BARNES, Alan, *Sherlock Holmes on Screen : The Complete Film and TV History*, Londres, Reynolds & Hearn Ltd, 2004 [2002].

BELLOCQ-POULONIS, Sophie, *L'aventure du détective triomphant. Une étude du mythe holmésien*, Paris, Ed. de l'Oeil du Sphinx, 2004.

JAECK, Nathalie, *Les aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Bordeaux, Presses Universitaires, Coll. Golf Stream, 2008.

LEVET, Natacha, *De Baker Street au grand écran*, Paris, Ed. Autrement, 2012.

MELLIER, Denis, *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ENS-LSH Ed., Coll. Signes, 2002.

NOLLEN, Scott Allen, *Sir Arthur Conan Doyle at the Cinema*, Londres, McFarland, 1996.

PORTER, Lynette, *Sherlock Holmes for the 21st century: Essays on new Adaptations*, Londres, McFarland, 2012.

VANACKER, Sabine, VYNNE Catherine, *Sherlock Holmes and Conan Doyle : Multi-Media Afterlives*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

## Articles et chapitres sur Sherlock Holmes

LEVET, Natacha, « Sherlock Holmes, du surhomme au superhéros », in François-Emmanuel Boucher, Sylvain David, Maxime Prévost (dir.), *Mythologies du superhéros : Histoire, physiologie, géographie, intermédialités*, Presses Universitaires de Liège, Coll. Acmé, 2014, pp. 69-81.

MACHINAL, Hélène, « Créatures et créateurs : fondements ontologiques et épistémologiques de la figure mythique de Sherlock Holmes », in Véronique Liard, *Histoires de crimes et société*, Ed. universitaire de Dijon, 2011, pp. 229-238.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, « Sherlock (BBC, 2010) : Un nouveau limier pour le XXI<sup>ème</sup> siècle ? », *Études anglaises*, n°64, avril 2011, pp. 402-414.

SIPIERE, Dominique, « Les inventions de Sherlock Holmes (films de 1965 à 1985) », in

Dominique Sipièrre, Gilles Menegaldo, *Les récits policiers au cinéma*, Publications de la Licorne, 1999, pp. 93-107.

SOMMERFELD, Stephanie, « Guy Ritchie's Sherlock Bond, the Deerstalker and Remediation », in K. Looock, C. Verevis (dir.), *Film remakes, adaptations and fan productions: remake/remodel*, Londres, Macmillan Palgrave, 2012.

TREMBLEY, Elizabeth E., « Holmes Is Where The Heart Is : The Achievement of Granada Television's Sherlock Holmes Films », in William Reynolds, Elizabeth E. Trembley (dir.), *It's a Print ! Detective Fiction from Page to Screen*, Bowling Green State University Popular Press, 1994, pp. 11-30.

### **Communication de colloque**

MACHINAL, Hélène, « La série *Sherlock* (BBC), de Babbage à Wiener », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI<sup>ème</sup> siècle*, communication de colloque, 25.08-01.09.2014, [enregistrement audio].

### **Ouvrages sur le personnage filmique**

AMOSSY, Ruth, HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue discours, société*, Paris, Armand Colin, 2011 [1997].

ECO, Umberto, *Du Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993.

SCHWEINITZ, Jörg, *Film and Stereotype, A challenge for Cinema and Theory*, Columbia University Press, 2011 [2006].

### **Articles et chapitres sur le personnage filmique**

ARANDA, Daniel, "Les retours hybrides de personnages", *Poétique*, n°139, mars 2004, pp. 351-362.

BARTHES, Séverine, « Portrait du héros en super héros sur le petit écran : séries télévisées, hybridations génériques et transferts culturels », in Claude Forest (dir.), *Du héros aux super héros, mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 133-141.

BOILLAT, Alain, « Le héros hollywoodien dans les mailles de la télésurveillance et dans la ligne de mire du drone », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n°26-27, octobre 2014, pp. 14-47.

BOATTO Sébastien, « Du Surhomme à Superman : évolution de la figure du héros dans le film d'action hollywoodien post-moderne », in Claude Forest (dir.), *Du héros aux super héros, mutations cinématographiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 121-132.

BRENEZ, Nicolas, « Le personnage contemporain », *De la figure générale et du corps en particulier*, Bruxelles, DeBoeck Supérieur, Coll. Arts & Cinéma, 1998, pp. 179-190.

CHALVON-DEMERSAY, Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, n°165, janvier 2011, pp. 181-214.

DYER, Richard, « The Role of Stereotypes », in Paul Marris, Sue Thornham (dir.), *Media Studies*, Edinburgh University Press, 1999.

GARDIES, André, « L'acteur dans le système textuel du film », *Etudes littéraires*, vol. 13, n°1, 1980.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *poétique du récit*, 1977, vol. 6, n°6, pp. 86-110.

HEATH, Stephen, « Body, Voice », *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

LEANDRO, Anita, « Le personnage mythique dans les films. Une histoire de récits », *Iris*, n°24, automne 1997.

MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, « Les personnages », *Homo fabulator : théorie et analyse du récit*, Montréal/France : Leméac/Actes Sud, 2003, pp. 157-195.

SCHWEINITZ, Jörg, « Stereotypes and the narratological analysis of film characters », in J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider, *Characters in Fictional Worlds : Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin, 2010, pp. 276-289.

TROEHLER, Margrit, TAYLOR, Henry M., « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *Iris*, n°24, automne 1997.

VERNET, Marc, « Le personnage au cinéma », *Iris*, n°7, 1986.

### **Ouvrages sur la sérialité**

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

BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Ed. du Céfal, Coll. Grand Ecran/Petit Ecran, 2000.

BESSION, Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS, Coll. CNRS Littérature, 2004.

ECO, Umberto, *The Limits of Interpretation*, Bloomington/Indianapolis, University of Indiana Press, coll. Advances in Semiotics, 1990.

SEPULCHRE, Natacha, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, Coll. Info & Com, 2011.

### Articles et chapitres sur la narration sérielle

BENASSI, Stéphane, « Spin off et crossover, citation : la transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle », in René Audet, Richard Saint-Gelais, *La fiction, suites et variations*, Montréal, Ed. Nota Bene, 2007, pp. 113-132.

BESSON, Anne, « Les formes à épisodes, des structures multi-médiatiques (parallélisme et interaction des ensembles paralittéraires et télévisés), *Belphégor*, vol.1, n°2, 2002.

BESSON, Anne, « La fiction cyclique, au-delà des frontières du roman: Asimov, King, Tolkien », *Belphégor*, vol.2, n°1, 2002.

BLETON, Paul, « Un modèle pour la lecture sérielle », *Etudes littéraires*, vol. 30, n°1, 1997, pp. 45-55.

ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n°68, 1994 [1985].

GAUDREAU, André, « Du simple au multiple : le cinéma comme série de séries », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n°1-2, 2002, pp. 33-47.

KRYMKO-BLETON, Irène, « Du "Déjà-lu" ? La répétition au service du principe de plaisir », *Etudes littéraires*, vol. 30, n°1, 1997, pp. 37-44.

LETOURNEUX, Matthieu, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », in René Audet, Richard Saint-Gelais, *La fiction, suites et variations*, 2007, pp. 71-89.

LETOURNEUX, Matthieu, « Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels », *Belphégor*, vol. 11, n°1, 2013.

MELLIER, Denis, « *Steampunk*. Transfictionnalité et imaginaire générique », in René Audet, Richard Saint-Gelais (Ed.), *La fiction, suites et variations*, 2007, pp. 91-109.

MONFORT, Bruno, « Sherlock Holmes et le plaisir de la non-histoire : série et discontinuité », *Poétique*, n°101, février 1995, pp. 47-67.

NEL, Noël, « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quel sont les

éléments clés de la sérialité ? », in « Les feuilletons télévisés européens », *Cinemaction*, n°57, 1990, pp. 61-66.

WILTSE, Ed, « So Constant an Expectation : Sherlock Holmes and Seriality », *Narrative*, vol. 6., n°2, mai 1998, pp. 105-122.

### **Thèse doctorale**

COMBES, Clément, « La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle », Ph.D. Dissertation, Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013.

### **Articles et chapitres sur la fan culture**

CHABON, Michael, « Fan Fictions: On Sherlock Holmes », in *Maps and Legends*, San Francisco, McSweeney's Books, pp. 35-57, 2008.

ELLEN STEIN, Louisa, BUSSE, Kristina (dirs.), *Sherlock and Transmedia Fandom : Essays on the BBC Series*, North Carolina, MacFarland & Company, 2012.

HARRIS, Cheryl, ALEXANDER, Alison (dir.), *Theorizing Fandom : Fans, Subculture and Identity*, New Jersey, Hampton Press, Coll. Hampton Press Communications Series, 1998.

HILLS, Matthew, *Fan Cultures*, Londres, Routledge, 2003.

JENKINS, Henry, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013.

JENKINS, Henry, *Textual Poachers : Television Fans and Participatory Culture*, Londres, Routledge, 2013.

LARSEN, Katherine, ZUBERNIS, Lynn (dirs.), *Fan Culture: Theory/Practice*, Cambridge Scholars, 2012.

### **Ouvrages sur la transfictionnalité / transmédiabilité**

AUDET, René, SAINT-GELAIS, Richard (dirs.), *La fiction, suites et variations*, Ed. Nota Bene, Coll. Presses Universitaires de Rennes, 2007.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 2011.

VANACKER, Sabine, VYNNE Catherine (Eds.), *Sherlock Holmes and Conan Doyle : multi-media afterlives*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

## Articles et chapitres sur la transfictionnalité / transmédiatité

AUDET, René, « Frontières de la transfictionnalité ? », communication de colloque, 1999-2000, [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/250.php>, consulté le 14 juin 2015.

BENASSI, Stéphane, « Transfiction », *Médiamorphoses*, pp. 158-162.

JENKINS, Henry, « La licorne origami contre-attaque. Réflexions plus poussées sur le transmédia storytelling », *Terminal*, n°112, 2013, trad. de l'anglais par Mélanie Bourdaa.

LANGLET, Irène, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », colloque en ligne Fabula (commentaire), 1999-2000, [www.fabula.org/colloques/frontieres/259.php](http://www.fabula.org/colloques/frontieres/259.php), consulté le 18 juin 2015.

LE TOURNEUX, Mathieu, « Le récit de genre comme matrice transfictionnelle », in R. Audet, R. Saint-Gelais, *La Fiction, suites et variations* (actes du colloque *La transfictionnalité*, Québec, Université du Québec, 4-6 mai 2005), Québec et Rennes, Nota Bene et les Presses Universitaires de Rennes, 2007.

MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Coll. Littératures en marge, 2000.

RYAN, Marie-Laure, « Des mondes possibles aux univers parallèles », communication du colloque *Fabula, atelier littéraire*, 4 mai 2006, [en ligne], URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Des\\_mondes\\_possibles\\_aux\\_univers\\_parall%26egrave%3Bles](http://www.fabula.org/atelier.php?Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles), consulté le 21 juin 2015.

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité », communication de colloque, 1999-2000, [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/224.php>, consulté le 14 juin 2015.

SCOTT, Suzanne, « The Trouble With Transmediation : Fandom's Negotiation of Transmedia Storytelling Systems », *Translating Media*, printemps 2010, pp. 30-34.

## Articles de presse

JOFFRIN, Laurent, « Le réel en fiction », *Libération*, 21 août 2009, [en ligne], URL : [http://www.liberation.fr/culture/2009/08/21/le-reel-en-fiction\\_577028](http://www.liberation.fr/culture/2009/08/21/le-reel-en-fiction_577028), consulté le 14 juin 2015.

LEE, Chris, « Enter Holmes-o-vision in "Sherlock" », *The Olympian*, 31 décembre 2009, [en ligne], URL : <http://www.theolympian.com/entertainment/movies-news-reviews/article25245259.html>, consulté le 27 juillet 2015.

MCGRATH, Charles, « Sherlock Holmes, Amorphous Sleuth for Any Era », *New York Times*, 5 janvier 2010, [en ligne], URL :

<http://www.nytimes.com/2010/01/06/books/06holmes.html>, consulté le 11 août 2015.

MCGRATH, Charles, « What Makes Sherlock Holmes the Supersleuth ? », *The New York Times*, 20 mai 2005, [en ligne], URL : <http://www.nytimes.com/2005/05/20/books/what-makes-sherlock-holmes-the-supersleuth.html>, consulté le 11 août 2015.

RADULESCU, Raluca, « Guy Ritchie is the latest filmmaker to tackle King Arthur – one of our most versatile heroes », *The Independent*, 23 avril 2015, [en ligne], URL : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/guy-ritchie-is-the-latest-filmmaker-to-tackle-king-arthur--one-of-our-most-versatile-heroes-10199798.html>, consulté le 11 août 2015.

## Ouvrages divers

CONAN DOYLE, Arthur, *Ma Vie Aventureuse*, Dinan, Ed. Terre de Brume, 2013 [1923], trad. de l'anglais par Louis Labat.

CONAN DOYLE, Arthur, *Sherlock Holmes : L'Édition Complète*, Ed. La Décimale, Format Kindle, 27 janvier 2013 [1887-1927].

COX, Michael, *The Baker Street File : A Guide to the Appearance and Habits of Sherlock Holmes and Dr. Watson Specially Prepared for the Granada Television Series the Adventures of Sherlock Holmes*, Londres, Ed. Calabash, 1997.

GABORIAU, Emile, *L'Affaire Lerouge*, 1866, [en ligne], URL : <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/gaboriau-lerouge.pdf>.

KNOX, Ronald A., *Studies in the Literature of Sherlock Holmes*, 1927 [1911].

POE, Edgar Allan, « Murder In The Rue Morgue », *Nouvelles Extraordinaires*, trad. de l'anglais par Charles Baudelaire, Format Kindle, 2014 [1841].

STEVENSON, Robert Louis, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886.

## Bande dessinée

MOORE, Alan, *The League of Extraordinary Gentlemen*, 1999.

### **Sites Internet sur Sherlock Holmes**

<http://www.sshf.com/> (Société de Sherlock Holmes France)

<http://www.sherlock-holmes.org.uk/> (The Sherlock Holmes Society of London)

<http://www.arthur-conan-doyle.com> (The Conan Doyle Encyclopedia)

### **Sites Internet sur la série *Sherlock***

<http://www.bbc.co.uk/programmes/b018ttws> (site officiel)

<https://www.youtube.com/watch?v=NEVgqykJrg> (trailer du « Christmas Special 2015 » )

### **Site Internet sur la franchise de Guy Ritchie**

[http://www.moviesonline.ca/movienews\\_17583.html](http://www.moviesonline.ca/movienews_17583.html) (interview de Guy Ritchie)

### **Site Internet sur la fanfiction**

[www.fanfiction.net](http://www.fanfiction.net)

<http://believeinsherlock.tumblr.com/>

### **Autres sites Internet**

[www.larousse.fr](http://www.larousse.fr)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

## Filmographie sur Sherlock Holmes

Cette filmographie non exhaustive liste un certain nombre d'adaptations, pastiches et parodies ayant mis en vedette Sherlock Holmes, que ce soit au cinéma ou à la télévision. Cette liste exclut les films d'animations et les œuvres qui ne se réfèrent pas explicitement au canon.

À noter qu'un grand nombre d'œuvres parodiques – non citées ici – ont été produites durant la période allant de 1908 à 1920 (pour une filmographie détaillée de ce type de productions, voir Scott Allen Nollen, *Sir Arthur Conan Doyle at the Cinema*, Londres, McFarland, 1996, pp. 279-284).

Source : Alan Barnes, *Sherlock Holmes on Screen : The Complete Film and TV History*, 2002.

- 1900            *Sherlock Holmes Baffled* (inconnu)
- 1908 - 1911    Série de 11 films (pastiches) (perdus)  
                  Réal. : Viggo Larsen,  
                  Prod. : Nordisk Films Kompagni (Danemark)
- 1910 - 1911    Série de 5 films (pastiches)  
                  Réal. : Viggo Larsen  
                  Prod. : Vitascope GmbH (Allemagne)  
                  Avec: Viggo Larsen (Sherlock Holmes)
- 1912            ... *From The Adventures of Sherlock Holmes* (série de 8 films de 25' / adaptations / sous supervision de CD / 1 film subsiste: *The Copper Beeches*)  
                  Prod. : Société Française des Films Eclair (France)  
                  Réal. : Adrien Caillard  
                  Avec : Georges Treville (Sherlock Holmes)
- 1913            *Sherlock Holmes Solves « The Sign of Four »* (adaptation autorisée, perdue)  
                  Prod. : Thanouser Company (Allemagne)  
                  Avec : Harry Benham (Sherlock Holmes)
- 1914            *A Study in Scarlet* (adaptation non autorisée, perdue)  
                  Réal. : Francis Ford  
                  Prod. : Universal Film Manufacturing Co (USA)  
                  Avec : Francis Ford (Sherlock Holmes)
- A Study in Scarlet* (adaptation autorisée, perdue)  
                  Réal. : George Pearson  
                  Prod. : Samuelson Film Mfg Co (GB)  
                  Avec : James Bragington (Sherlock Holmes)

- 1916 *The Valley of Fear* (adaptation sous supervision de CD, perdue)  
 Réal. : Alexander Butler  
 Prod. : Samuelson Film Mfg Co (GB)  
 Avec : H.A. Saintsbury (Sherlock Holmes)  
 Arthur M. Cullin (Dr. Watson)
- Sherlock Holmes* (pastiche, perdu)  
 Réal. : Arthur Berthelot / adapté de la pièce de W. Gillette  
 Prod. : Essanay Film Mfg Co (USA)  
 Avec : William Gillette (Sherlock Holmes)  
 Edward Fiedling (Dr. Watson)
- 1921 *The Adventures of Sherlock Holmes* (série de 15 films, adaptation autorisée)  
 Réal. : Maurice Elvey  
 Prod. : Stoll Picture Productions (GB)  
 Avec : Eille Norwood (Sherlock Holmes)  
 Hubert Willise (Dr. Watson)
- 1921 *The Hound of the Baskervilles* (adaptation)  
 Réal. : Maurice Elvey  
 Prod. : Stoll Picture Production (GB)  
 Avec : Eille Norwood (Sherlock Holmes)  
 Hubert Willis (Dr. Watson)
- 1922 *The Further Adventures of Sherlock Holmes* (série de 15 films, adaptations)  
 Réal. : George Ridgwell  
 Prod. : Stoll Pictures Production (GB)  
 Avec : Eille Norwood (Sherlock Holmes)  
 Hubert Willis (Dr. Watson)
- Sherlock Holmes* (pastiche)  
 Réal. : Albert Parker  
 Prod. : Goldwyn Pictures Corp (USA)  
 Avec : John Barrymore (Sherlock Holmes)  
 Roland Young (Dr. Watson)
- 1923 *The Last Adventures of Sherlock Holmes* (série de 15 films, adaptations)  
 Réal. : George Ridgwell  
 Prod. : Stoll Pictures Production (GB)  
 Avec : Eille Norwood (Sherlock Holmes)  
 Hubert Willis (Dr. Watson)
- The Sign of Four* (adaptation)  
 Réal. : Maurice Elvey  
 Prod. : Stoll Pictures Production (GB)  
 Avec : Eille Norwood (Sherlock Holmes)  
 Arthur Cullin (Dr. Watson)

- 1929 *The Return of Sherlock Holmes* (pastiche, versions sonore et muette)  
 Réal. : Basil Dean  
 Prod. : Paramount (USA)  
 Avec : Clive Brook (Sherlock Holmes)  
 H. Reeves-Smith (Dr. Watson)
- Der Hund von Baskerville* (adaptation, muet)  
 Réal. : Richard Oswald  
 Prod. : Erda-Film-Produktions (Allemagne)  
 Avec : C. Blackwell (Sherlock Holmes)  
 Georges Seroff (Dr. Watson)
- 1931 *The Sleeping Cardinal* (adaptation)  
 Réal. : Leslie S. Hiscott  
 Prod. : Twickenham Film Studios (GB)  
 Avec : Arthur Wontner (Sherlock Holmes)  
 Ian Fleming (Dr. Watson)
- 1932 *The Missing Rembrandt* (adaptation)  
 Réal. : Leslie S. Hiscott  
 Prod. : Twickenham Film Studios (GB)  
 Avec : Arthur Wontner (Sherlock Holmes)  
 Ian Fleming (Dr. Watson)
- The Sign of Four : Sherlock Holmes' Greatest Case* (adaptation)  
 Réal. : Graham Cutts  
 Prod. : Associated Radio Pictures (GB)  
 Avec : Arthur Wontner (Sherlock Holmes)  
 Ian Fleming (Dr. Watson)
- Conan Doyle's Master Detective Sherlock Holmes* (pastiche)  
 Réal. : William K. Howard  
 Prod. : Fox Film Corporation (USA)  
 Avec : Clive Brook (Sherlock Holmes)  
 Reginald Owen (Dr. Watson)
- 1933 *A Study in Scarlet* (pastiche)  
 Réal. : Edwin L. Marin  
 Prod. : KBS/World Wide Pictures (USA)  
 Avec : Warburton Gamble (Dr. Watson)
- 1935 *The Triumph of Sherlock Holmes* (adaptation)  
 Réal. : Leslie S. Hiscott  
 Prod. : Real Art Productions (GB)  
 Avec : Arthur Wontner (Sherlock Holmes)  
 Ian Fleming (Dr. Watson)
- 1937 *Silver Blaze* (adaptation)

- Réal. : Thomas Bentley  
 Prod. : Twickenham Film Productions (GB)  
 Avec : Arthur Wontner (Sherlock Holmes)  
 Ian Fleming (Dr. Watson)
- 1939            *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles* (adaptation)  
 Réal. : Sidney Lanfield  
 Prod. : Twentieth Century-Fox (USA)  
 Avec : Basil Rathbone (Sherlock Holmes)  
 Nigel Bruce (Dr. Watson)
- 1939            *The Adventures of Sherlock Holmes* (pastiche, 85')  
 Réal. : Alfred Werker / R.W. Neill, adaptation de la pièce avec  
 William Gillette  
 Prod. : Twentieth Century-Fox (USA)  
 Avec : Basil Rathbone (Sherlock Holmes)  
 Nigel Bruce (Dr. Watson)
- 1942 - 1946    Série de 12 films (pastiche, env. 60')  
 Réal. : John Rawlins  
 Prod. : Universal Pictures (USA)  
 Avec : Basil Rathbone (Sherlock Holmes)  
 Nigel Bruce (Dr. Watson)
- 1953            *Suspense : The Adventure of the Black Baronet* (pastiche / TV)  
 Réal. : Robert Mulligan  
 Prod. : CBS (USA)  
 Avec : Basil Rathbone (Sherlock Holmes)  
 Martyn Greene (Dr. Watson)
- 1954 - 1955    *Sherlock Holmes* (série de 39 épisodes de 25' / pastiche, / TV)  
 Réal. : Jack Gage / Sheldon Reynolds / Steve Previn  
 Prod. : Motion Pictures For Television (USA)  
 Avec : Ronald Howard (Sherlock Holmes)  
 H. Marion Crawford (Dr. Watson)
- 1959            *The Hound of the Baskervilles* (adaptation)  
 Réal. : Terence Fisher  
 Prod. : Hammer Films (GB)  
 Avec : Peter Cushing (Sherlock Holmes)  
 André Morell (Dr. Watson)  
 Christopher Lee (Sir Henry)
- 1962            *Sherlock Holmes und das Halsband des Todes* (pastiche / TV)  
 Réal. : Terence Fisher, Frank Winterstein  
 Prod. : Filmkunst GmbH/INCEI Film/Criterion Film (D/I/F)  
 Avec : Christopher Lee (Sherlock Holmes)  
 Thorley Walters (Dr. Watson)

- 1964            *Detective : The Speckled Band* (adaptation / TV)  
                  Réal. : Robin Midgley  
                  Prod. : BBC Television (GB)  
                  Avec : Douglas Wilmer (Sherlock Holmes)  
                  Nigel Stock (Dr. Watson)
- 1965            *Sherlock Holmes* (série de 12 épisodes de 50' / adaptations / TV)  
                  Réal. : David Goddard  
                  Prod. : BBC Television (GB)  
                  Avec : Douglas Wilmer (Sherlock Holmes)  
                  Nigel Stock (Dr. Watson)
- A Study in Terror* (pastiche)  
                  Réal. : James Hill  
                  Prod. : Compton Films / Sir Nigel Films (GB)  
                  Avec : John Neville (Sherlock Holmes)  
                  Donald Houston (Dr. Watson)
- 1968            *Sir Arthur Conan Doyle's Sherlock Holmes* (série de 16 épisodes de 50' /  
                  adaptations / TV)  
                  Réal. : William Sterling  
                  Prod. : BBC Television (GB)  
                  Avec : Peter Cushing (Sherlock Holmes)  
                  Nigel Stock (Dr. Watson)
- 1970            *The Private Life of Sherlock Holmes* (pastiche)  
                  Réal. : Billy Wilder  
                  Prod. : Mirish Production Company (GB)  
                  Avec : Robert Stephens (Sherlock Holmes)  
                  Colin Blakely (Dr. Watson)  
                  Christopher Lee (Mycroft Holmes)
- 1971            *They Might Be Giants* (parodie)  
                  Réal. : Anthony Harvey  
                  Prod. : Universal Pictures/Newman-Foreman Company (USA)  
                  Avec : Joanne Woodward (Dr. Watson)
- 1975            *The Adventure of Sherlock Holmes' Smarter Brother* (parodie)  
                  Réal. : Gene Wilder  
                  Prod. : Twentieth Century Fox (USA)  
                  Avec : Gene Wilder (Sigerson Holmes)  
                  Douglas Wilmer (Sherlock Holmes)  
                  Thorley Walters (Dr. Watson)
- 1976            *The Return of the World's Greatest Detective* (parodie / TV)  
                  Réal. : Dean Hargrove  
                  Prod. : Universal City Studios (USA)

Avec : Larry Hagman (Shermann Holmes)  
Jenny O'Hara (Watson)

*Sherlock Holmes in New York* (pastiche / TV)

Réal. : Boris Sagal  
Prod. : Twentieth Century Fox (USA)  
Avec : Roger Moore (Sherlock Holmes)  
Patrick Macnee (Dr. Watson)  
John Huston (Prof. Moriarty)

*The Seven-Per-Cent Solution* (pastiche)

Réal. : Herbert Ross  
Prod. : Universal Pictures  
Avec : Nicol Williamson (Sherlock Holmes)  
Robert Duvall (Dr. Watson)  
Alan Arkin (Sigmund Freud)

1977 *The Strange Case of the End of Civilisation As We Know It* (parodie / TV)

Réal. : Joseph McGrath  
Prod. : Shearwater Films (GB)  
Avec : John Cleese (Arthur Sherlock-Holmes)  
Arthur Lowe (Dr. William Watson)

1978 *The Hound of the Baskervilles ... Yet Another Adventure of Sherlock Holmes and Dr. Watson By A. Conan Doyle* (parodie)

Réal. : Paul Morrissey  
Prod. : Michael White Ltd (GB)  
Avec : Peter Cook (Sherlock Holmes)  
Dudley Moore (Dr. Watson/Mrs. Ada Holmes/ Mr. Spiggot)

1979 *Murder By Decree* (pastiche)

Réal. : Bob Clark (adapté du livre *The Ripper File* de Elwyn Jones et John Lloyd)  
Prod. : Saucy Jack Inc. (GB/Canada)  
Avec : Christopher Plummer (Sherlock Holmes)  
James Mason (Dr. Watson)

1979 *Sherlock Holmes and Dr. Watson* (série de 24 épisodes de 25' / pastiches / TV)

Réal. : Sheldon Reynolds  
Prod. : TVP Poltel / Sheldon Reynolds Organization (USA/Pologne)  
Avec : Geoffrey Whitehead (Sherlock Holmes)  
Donald Pickering (Dr. Watson)

1979-1986 *The Adventures of Sherlock Holmes and Dr. Watson* (mini-série de 5 films de 70' / adaptations / TV)

- Réal. : Igor Maslennikov  
 Prod. : Lenfilm  
 Avec : Vassili Livanov (Sherlock Holmes)  
 Vitali Sololmin (Dr. Watson)
- 1982      *The Hound of the Baskervilles* (mini-série de 4 épisodes de 30' / adaptation / TV)  
 Réal. : Peter Duguid  
 Prod. : BBC Television (GB)  
 Avec : Tom Baker (Sherlock Holmes)  
 Terence Rigby (Dr. Watson)
- 1983      *The Baker Street Boys* (série de 8 épisodes de 25-30' / pastiches / TV)  
 Réal. : Marilyn Fox  
 Prod. : BBC Television / Paul Stone  
 Avec : Jay Simpson (Wiggins)  
 Damion Napier (Beaver)  
 Roger Ostime (Sherlock Holmes)
- Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles* (adaptation / TV)  
 Réal. : Douglas Hickox  
 Prod. : Mapleton Films Ltd/Investors in Industry plc (GB)  
 Avec : Ian Richardson (Sherlock Holmes)  
 Donald Churchill (Dr. Watson)
- Sir Arthur Conan Doyle's The Sign of Four* (adaptation / TV)  
 Réal. : Douglas Hickox  
 Prod. : Mapleton Films Ltd/Investors in Industry plc (GB)  
 Avec : Ian Richardson (Sherlock Holmes)  
 Donald Churchill (Dr. Watson)
- 1984      *The Adventures of Sherlock Holmes* (série de 13 épisodes de 50' / adaptations / TV)  
 Réal. : variés  
 Prod. : Granada (GB)  
 Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
 David Burke (Dr. Watson)
- The Masks of Death* (pastiche / TV)  
 Réal. : Roy Ward Baker  
 Prod. : Tyburn Productions Ltd (GB)  
 Avec : Peter Cushing (Sherlock Holmes)  
 John Mills (Dr. Watson)
- 1985      *Young Sherlock Holmes* (pastiche)  
 Réal. : Barry Levinson  
 Prod. : Paramount/Amblin Entertainment Inc. (USA)

- Avec : Nicholas Rowe (Sherlock Holmes)  
Alan Cox (John Watson)
- 1986      *The Return of Sherlock Holmes* (série de 11 épisodes de 50' / adaptations / TV)  
Réal. : variés  
Prod. : Granada UK/Granada Television (GB)  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
Edward Hardwicke (Dr. Watson)
- 1987      *The Sign of Four* (adaptation / TV)  
Réal. : Peter Hammond  
Prod. : Granada Television (GB)  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
Edward Hardwicke (Dr. Watson)
- The Return of Sherlock Holmes* (pastiche / TV)  
Réal. : Kevin Connor  
Prod. : CBS Entertainment Production (USA)  
Avec : Margaret Colin (Jane Watson)  
Michael Pennington (Sherlock Holmes)
- 1988      *The Hound of the Baskervilles* (adaptation / TV)  
Réal. : Brian Mills  
Prod. : Granada Television (GB)  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
Edward Hardwicke (Dr. Watson)
- Without a Clue* (parodie)  
Réal. : Thom Eberhardt  
Prod. : ITC Productions Ltd (GB/USA)  
Avec : Michael Caine (Sherlock Holmes)  
Ben Kingsley (Dr. Watson)
- 1990      *Hands of a Murderer* (pastiche / TV)  
Réal. : Stuart Orme  
Prod. : Green Pond Productions Inc (USA)  
Avec : Edward Woodward (Sherlock Holmes)  
John Hillerman (Dr. Watson)
- 1991      *The Case-Book of Sherlock Holmes* (série de 6 épisodes de 50' / adaptations / TV)  
Réal. : divers  
Prod. : Granada Television (GB)  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
Edward Hardwicke (Dr. Watson)
- The Crucifer of Blood* (adaptation / TV)  
Réal. : Fraser C. Heston  
Prod. : Turner Pictures Ltd (USA)

- Avec : Charlton Heston (Sherlock Holmes)  
Richard Johnson (Dr. Watson)
- 1992      *The Master Blackmailer* (adaptation / TV)  
Réal. : Peter Hammond  
Prod. : Granada Television (GB)  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
Edward Hardwicke (Dr. Watson)
- Sherlock Holmes and the Leading Lady* (pastiche / TV)  
Réal. : Peter Sasdy  
Prod. : Harmony Gold/Banque et Caisse d'Épargne de l'État  
Luxembourg/Banque Parabis Luxembourg/Silvio Berlusconi  
Communications (USA/Italie/GB)  
Avec : Christopher Lee (Sherlock Holmes)  
Patrick Macnee (Dr. Watson)
- Incident at Victoria Falls* (pastiche / TV)  
Réal. : Bill Corcoran  
Prod. : Harmony Gold/Banque et Caisse d'Épargne de l'État  
Luxembourg/Banque Parabis Luxembourg/Silvio Berlusconi  
Communications (USA/Italie/GB)  
Avec : Christopher Lee (Sherlock Holmes)  
Patrick Macnee (Dr. Watson)
- 1993      *The Last Vampyre* (adaptation / TV)  
Réal. : Tim Sullivan  
Prod. : Granada Television  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
Edward Hardwicke (Dr. Watson)
- The Eligible Bachelor* (adaptation / TV)  
Réal. : Peter Hammond  
Prod. : Granada Television  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)  
Edward Hardwicke (Dr. Watson)
- Sherlock Holmes Returns* (pastiche)  
Réal. : Kenneth Johnson  
Prod. : Kenneth Johnson / Paragon Entertainment (USA)  
Avec : Anthony Higgins (Sherlock Holmes)  
Debrah Farentino (Amy Winslow)
- 1994      *The Memoirs of Sherlock Holmes* (série de 6 épisodes de 50' /  
adaptations / TV)  
Réal. : divers  
Prod. : Granada Television  
Avec : Jeremy Brett (Sherlock Holmes)

Edward Hardwicke (Dr. Watson)

- 2000 - 2002      Mini-série de 4 épisodes de 90' / adaptations et pastiches / TV  
Réal. : Rodney Gibbons  
Prod. : Muse Entertainment  
Avec : Matt Frewer (Sherlock Holmes)  
Kenneth Welsh (Dr. Watson)
- 2002              *Sherlock* (pastiche / DVD)  
Réal. : Graham Theakston  
Prod. : Box Film (Baker Street) Ltd / Pueblo Film AG  
(GB/Suisse)  
Avec : James D'Arcy (Sherlock Holmes)  
Roger Morlidge (Dr. Watson)
- The Hound of the Baskervilles* (adaptation / TV)  
Réal. : David Attwood  
Prod. : Tiger Aspect Productions / BBC (GB)  
Avec : Richard Roxburgh (Sherlock Holmes)  
Ian Hart (Dr. Watson)
- 2007              *Sherlock Holmes and The Baker Street Irregulars* (pastiche / TV)  
Réal. : Julian Kemp  
Prod. : BBC / BSI / RDF Television (GB)  
Avec : Jonathan Pryce (Sherlock Holmes)  
Bill Paterson (Dr. Watson)
- Sherlock Holmes and the Case of the Silk Stocking* (pastiche / TV)  
Réal. : Simon Cellan Jones  
Prod. : BBC / Tiger Aspects Production / WGBH (GB / USA)  
Avec : Rupert Everett (Sherlock Holmes)  
Ian Hart (Dr. Watson)
- 2009              *Sherlock Holmes* (pastiche)  
Réal. : Guy Ritchie  
Prod. : Warner Bros. (USA)  
Avec : Robert Downey Jr. (Sherlock Holmes)  
Jude Law (Dr. Watson)
- 2010              *Sherlock Holmes* (parodie / sorti directement en DVD)  
Réal. : Rachel Goldenberg  
Prod. : The Asylum  
Avec : Ben Syder (Sherlock Holmes)  
Gareth David-Lloyd (Dr. Watson)
- 2010 -            *Sherlock* (série de 3 épisodes de 90' par saison / pastiche / TV)  
Créateurs: Mark Gatiss, Steven Moffat  
Prod. : Hartswood Films / BBC Wales (GB)  
Avec : Benedict Cumberbatch (Sherlock Holmes)  
Martin Freeman (Dr. Watson)

Mark Gatiss (Mycroft Holmes)

- 2011            *Sherlock Holmes : A Game of Shadows* (pastiche)  
                  Réal. : Guy Ritchie  
                  Prod. : Warner Bros. (USA)  
                  Avec : Robert Downey Jr. (Sherlock Holmes)  
                              Jude Law (Dr. Watson)
- 2012 -            *Elementary* (série de 24 épisodes de 60' par saison / pastiche / TV)  
                  Créateur : Robert Doherty  
                  Prod. : Hill of Beans, Timberman-Beverly, CBS Production  
                  Avec : Jonny Lee Miller (Sherlock Holmes)  
                              Lucy Liu (Joan Watson)
- 2015            *Mr. Holmes* (pastiche)  
                  Réal. : Bill Condon  
                  Prod. : AI-Films / See-Saw Films / Archer Gray / BBC Films  
                              (GB/USA)  
                  Avec : Ian McKellen (Sherlock Holmes)  
                              Laura Linney (Mrs. Munro)

## Corpus de films

YT = visible sur YouTube

A = visible sur archive.org

### Au cinéma

- *The Adventures of Sherlock Holmes*, 1921, GB (3 épisodes / avec Eille Norwood et Hubert Willis)
  - *The Dying Detective* (1<sup>er</sup>) (YT)
  - *The Devil's Foot* (2) (A)
  - *The Man With the Twisted Lip* (8) (YT)
  
- 4 films (GB) avec Arthur Wontner et Ian Fleming (1931-1937)
  - *The Sleeping Cardinal*, Leslie S. Hiscott, 1931 (YT)
  - *The Sign of Four*, Graham Cutts, 1932 (YT)
  - *The Triumph of Sherlock Holmes*, Leslie S. Hiscott, 1935 (YT)
  - *Silver Blaze*, Thomas Bentley, 1937 (YT)
  
- 14 films avec Basil Rathbone et Nigel Bruce (1939-1946) (YT)
  
- *Sherlock Holmes*, Guy Ritchie, Warner Holme Video, DVD, 2009.
  
- *Sherlock Holmes : A Game of Shadows*, Guy Ritchie, Warner Home Video, DVD, 2011.

### À la télévision

Série avec Ronald Howard et H. Marion Crawford (7 épisodes)

- *Sherlock Holmes*, USA, 1954-1955 (YT)

Série avec Peter Cushing et Nigel Stock (3 épisodes)

- *Sherlock Holmes*, GB, 1968 (YT)

Série avec Jeremy Brett et David Burke / Edward Hardwicke (4 saisons)

- *The Adventures of Sherlock Holmes* (Boxed Set Collection), Mpi Home Video, DVD, 2002 [1984-1985] (13 épisodes)
- *The Return of Sherlock Holmes*, (Boxed Set Collection), Mpi Home Video, DVD, 2003 [1986-1988] (11 épisodes)
- *The Case-Book of Sherlock Holmes*, (Boxed Set Collection), Mpi Home Video,

DVD, 2004 [1990-1991] (6 épisodes)

- *The Memoirs of Sherlock Holmes*, (Boxed Set Collection), Mpi Home Video, DVD, 2004 [1994] (6 épisodes)

Mini-série avec Matt Frewer et Kenneth Welsh (4 épisodes)

- *The Hound of the Baskervilles*, Rodney Gibbons, Elephant Films, DVD, 2006 [2000].
- *The Sign of Four*, Rodney Gibbons, Elephant Films, DVD, 2006 [2001].
- *The Royal Scandal*, Rodney Gibbons, Elephant Films, DVD, 2006 [2001].
- *The Case of the Whitechapel Vampire*, Rodney Gibbons, Elephant Films, DVD, 2006 [2002].

Série avec Benedict Cumberbatch et Martin Freeman (3 saisons)

- *Sherlock : saison 1*, Mark Gatiss, Steven Moffat (créateurs), France Télévisions Distribution, DVD 2011.
- *Sherlock : saison 2*, Mark Gatiss, Steven Moffat (créateurs), France Télévisions Distribution, DVD, 2012.
- *Sherlock : saison 3*, Mark Gatiss, Steven Moffat (créateurs), France Télévisions Distribution, DVD, 2014.

## **Sherlock : liste des épisodes**

### **Saison 1**

- ***A Study in Pink*** (88')  
Réal. : Paul McGuigan  
Diffusé le 1<sup>er</sup> janvier 2011
- ***The Blind Banker*** (89')  
Réal. : Euros Lyn  
Diffusé le 8 janvier 2011
- ***The Great Game*** (89')
- Réal. : Paul McGuigan
- Diffusé le 15 janvier 2011

### **Saison 2**

- ***A Scandal in Belgravia*** (89')  
Réal. : Paul McGuigan  
Diffusé le 21 mars 2012
- ***The Hounds of Baskerville*** (88')  
Réal. : Paul McGuigan  
Diffusé le 28 mars 2012
- ***The Reichenbach Fall***  
Réal. : Toby Haynes  
Diffusé le 4 avril 2012

### **Saison 3**

- ***Many Happy Returns*** (7')  
Réal. : Mark Gatiss, Steven Moffat  
Diffusé (online uniquement) le 24 décembre 2013
- ***The Empty Hearse*** (88')  
Réal. : Jeremy Lovering  
Diffusé le 1<sup>er</sup> janvier 2014
- ***The Sign of Three*** (86')  
Réal. : Colm McCarthy  
Diffusé le 5 janvier 2014
- ***His Last Vow*** (94')  
Réal. : Nick Hurran  
Diffusé le 12 janvier 2014

## **Filmographie de référence**

*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957

*Dracula*, Terence Fisher, 1958

*ET*, Steven Spielberg, 1982

*The Empire Strikes Back*, Georges Lucas, 1980

*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, Guy Ritchie, 1998

*Snatch*, Guy Ritchie, 2000

*Doctor Who*, Sydney Newman (créateur), 2005 –

*Jekyll*, Steven Moffat (créateur), 2007

*Knights of the Roundtable : King Arthur*, Guy Ritchie, 2016

## **Séries télévisées**

*Columbo*, NBC Universal Television, 1971-2003.

*Dawson's Creek*, Kevin Williamson (créateur), 1998-2003.

## **Filmographie sélective de Benedict Cumberbatch**

*Hawking*, Philip Martin, BBC, 2004 (TV)

*To the Ends of the Earth*, BBC, 2005 (TV)

*Amazing Grace*, Michael Apted, 2006 (TV)

*Van Gogh : Painted with Words*, Andrew Hutton, 2010 (TV)

*Parade's End*, BBC, 2012 (TV)

*The Fifth Estate*, Bill Condon, 2013

*The Imitation Game*, Morten Tyldum, 2014

*Flying Horse*, Gary Oldman, 2016

*Dr. Strange*, Scott Derrickson, 2016

### **Filmographie sélective de Robert Downey Jr.**

*Iron Man*, Jon Favreau, 2008

*Iron Man 2*, Jon Favreau, 2010

*The Avengers*, Joss Whedon, 2012

*Iron Man 3*, Shane Black, 2013

*Avengers : Age of Ultron*, Joss Whedon, 2015

*Captain America : Civil War*, Anthony Russo, Joe Russo, 2016

### **Autres**

*Sir Arthur Conan Doyle*, Fox Film Corporation, 1929,  
[https://archive.org/details/SirArthurConanDoyleSpeaks\\_272](https://archive.org/details/SirArthurConanDoyleSpeaks_272)

## Annexes

### Indices par surimpression de mots dans les scènes de déduction (fig.1) (ici : *Sherlock*, « A Study in Pink », saison 1, épisode 1)



**La figure du justicier surplombant la ville (fig.2)**  
Sherlock dans « The Empty Hearse » / figure de Batman

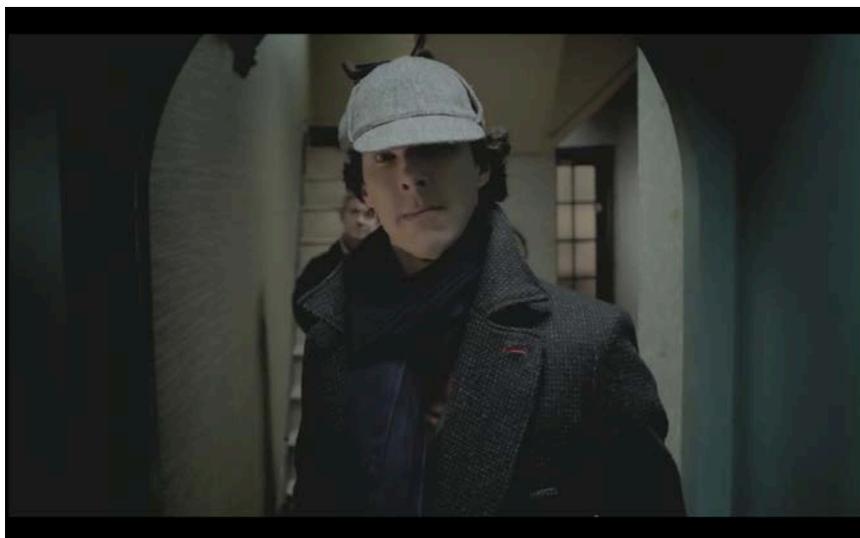


*fig. 2.1*



*fig. 2.2*

Le retour du « héros de Reichenbach » (« The Empty Hearse ») (fig.3)



« Une affaire d'identité » : le déguisement dans *Sherlock* (fig.4)



fig.4.1 (« The Empty Hearse », saison 3, épisode 1)



fig.4.2 (« A Scandal in Belgravia », saison 2, épisode 1)

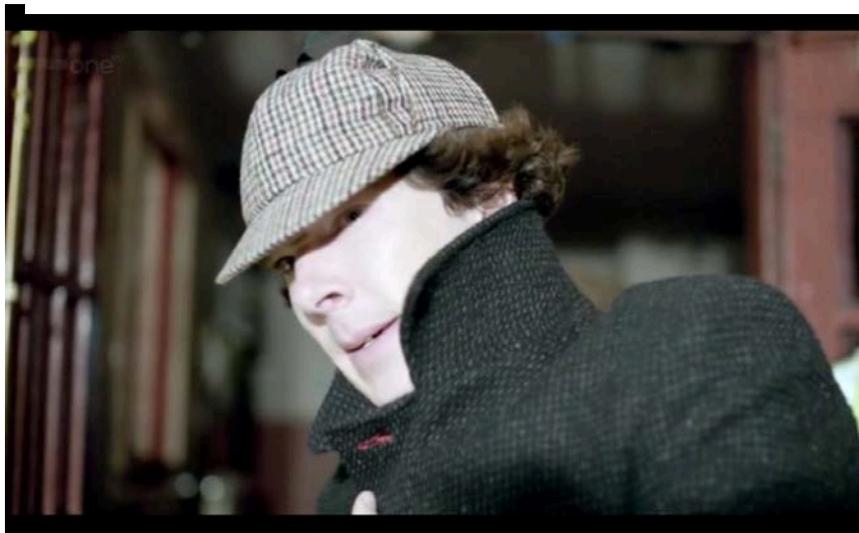


fig.4.3 (« A Scandal in Belgravia », saison 2, épisode 1)

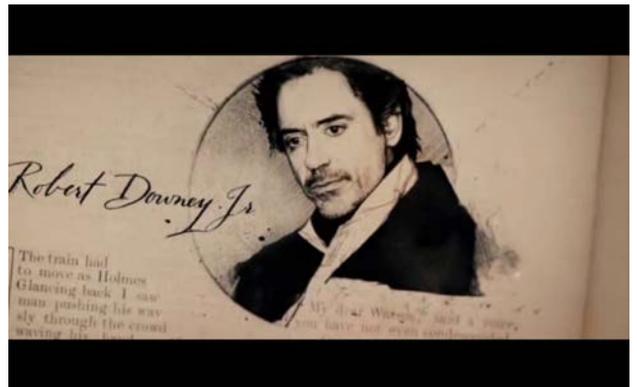
Le mouvement « We believe in Sherlock » (fig.5)  
(<http://believeinsherlock.tumblr.com/>)



## ***Sherlock Holmes : A Game of Shadows (fig.6)***

Générique de fin

Du cinéma au dessin: la fusion de quatre médiums



***Sherlock Holmes : A Game of Shadows (fig.7)***

Scène du train : Sherlock Holmes travesti en femme



***Sherlock Holmes : A Game of Shadows (fig.8)***

Camouflage de ville



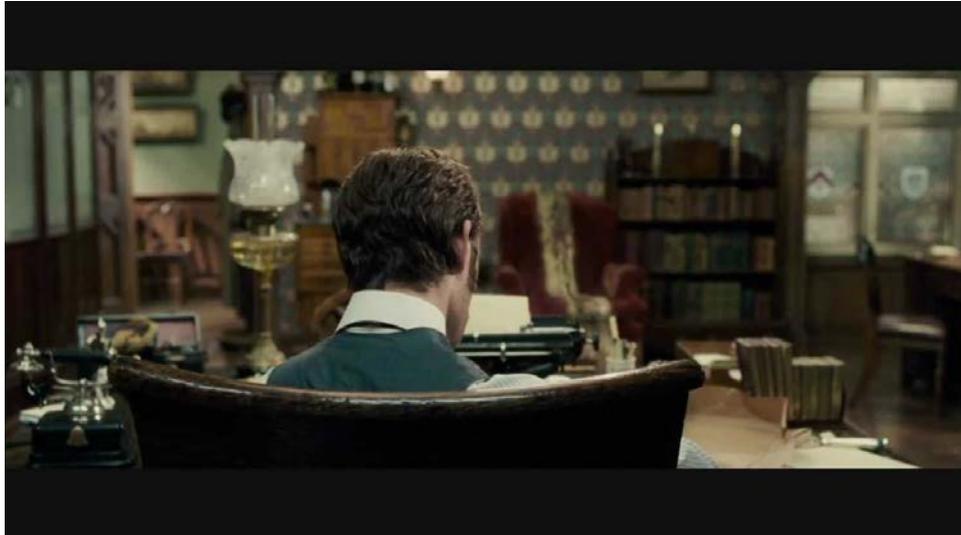
*fig.8.1*



*fig.8.2*

***Sherlock Holmes : A Game of Shadows (fig.9)***

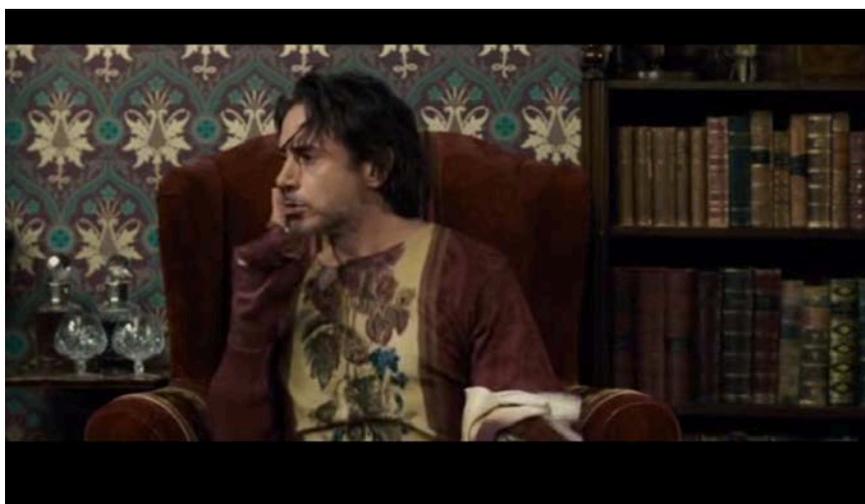
Camouflage « de salon »



*fig.9.1*



*fig.9.2*



*fig.9.3*

## Sherlock Holmes illustré par Sidney Paget

