



HAL
open science

De l'intertextualité au transmédial: pratiques de réécriture autour de "Romanzo criminale"

Marta Boni

► **To cite this version:**

Marta Boni. De l'intertextualité au transmédial: pratiques de réécriture autour de "Romanzo criminale". Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Università cattolica del Sacro Cuore (Milan, Italie), 2011. Français. NNT : 2011PA030124 . tel-01334844

HAL Id: tel-01334844

<https://theses.hal.science/tel-01334844>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
UNIVERSITA CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILAN**

ED 267 Arts et Médias

Scuola di dottorato in Studi umanistici – ciclo XXIV

Thèse de doctorat

Études cinématographiques et audiovisuelles
Discipline filosofiche, discipline artistiche e teatrali

Marta BONI

**DE L'INTERTEXTUALITE AU
TRANSMEDIAL**
*PRATIQUES DE REECRITURE AUTOUR DE
ROMANZO CRIMINALE*

Thèse dirigée par
M. Laurent JULLIER et M. Francesco CASSETTI

Soutenue le 22 novembre 2011

Jury :

M. Francesco CASSETTI, co-tuteur, Professeur, Yale University ;
M. Jean-Pierre ESQUENAZI, Professeur, Université Lumière-Lyon 2 ;
M^{me}. Raphaëlle MOINE, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris3 ;
M. Jean-Marc LEVERATTO, Professeur, Université Paul Verlaine-Metz.

**UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
UNIVERSITA CATTOLICA DEL SACRO CUORE, MILAN**

ED 267 Arts et Médias

Scuola di dottorato in 'Studi umanistici' – ciclo XXIV

Thèse de doctorat

Études cinématographiques et audiovisuelles
Discipline filosofiche, discipline artistiche e teatrali

Marta BONI

**DE L'INTERTEXTUALITE AU
TRANSMEDIAL**
*PRATIQUES DE REECRITURE AUTOUR DE
ROMANZO CRIMINALE*

Thèse dirigée par

M. Laurent JULLIER et M. Francesco CASSETTI

Soutenue le 22 novembre 2011

Jury :

M. Francesco CASSETTI, co-tuteur, Professeur, Yale University ;
M. Jean-Pierre ESQUENAZI, Professeur, Université Lumière-Lyon 2 ;
M^{me}. Raphaëlle MOINE, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris3 ;
M. Jean-Marc LEVERATTO, Professeur, Université Paul Verlaine-Metz.

Résumé

Tout en se présentant comme la relecture d'un fait divers de l'histoire italienne récente, *Romanzo Criminale* est un récit qui se déploie par le biais de différents médias : un livre, un film, une série télévisée, ainsi qu'un certain nombre de produits dérivés. On trouve également, dans les espaces en ligne Internet, des déclinaisons de ces produits générées par les utilisateurs eux-mêmes. Les pratiques de transformation ou de *remix* mises en œuvre par ces derniers, les hommages et autres parodies dilatent l'univers de départ en proposant des lectures alternatives au sein de communautés différentes. La présente étude explore les modalités qui s'offrent au chercheur pour une analyse de ce phénomène : si, dans un premier temps, la notion d'intertextualité peut être employée comme outil heuristique, la présence de véritables *usages* requiert le dépassement de la perspective narratologique et la construction d'une méthodologie de recherche adaptée au contexte contemporain de la *convergence*. Afin de rendre compte de la multitude des pratiques existantes une enquête ethnographique dans les espaces en ligne (*blogs*, sites de partage de vidéos, réseaux sociaux) s'impose, assortie d'une approche critique de la notion de transmédialité. Enfin, l'une des caractéristiques les plus typiquement contemporaines du phénomène observé, celle qui consiste à faire advenir un univers fictionnel dilatable à souhait par les spectateurs, sera comparée à la mise en œuvre d'un « travail épique ».

Mots clés : Réception, Cinéma, Transmédia, Intertextualité, Épique, Ethnographie

Abstract

Presented as a new interpretation of a momentous event in recent Italian history, *Romanzo Criminale* is a story spread through different types of media; it is a book, a film, a TV series, as well as a number of extra materials. Spin-offs of these products created by users can be found on the Internet as well. Users pay homage to or parody the original media by transforming or remixing its content, thus expanding the story's universe by putting forward alternative interpretations throughout various communities both on and offline. In this study, we explore the methods available to researchers for analyzing this phenomenon. If, in the first section of the study, the notion of intertextuality can be used as a heuristic tool, in the second, the presence of actual *uses* requires the researcher to go beyond the narratological perspective and construct a methodology that is adapted to the contemporary context of *convergence*. In order to understand the multitude of existing practices, it is imperative to carry out an ethnographic investigation of online spaces (blogs, video sharing sites, social networks), and accompany it with a critical examination of the notion of transmediality. In the last section, we examine one of the most typical contemporary features of the studied phenomenon, the one which produces an ever-expanding fictional universe created by spectators that will be compared to an "epic work".

Keywords : Audience Studies, Cinema, Transmedia, Intertextuality, Epic, Ethnography

à Jonah, futur braconnier

Remerciements

Ce travail de recherche a représenté une expérience extrêmement passionnante, sur le plan scientifique et sur le plan humain : je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont accompagnée, en ligne et *in real life*, dans la réalisation de ce projet.

Merci à M. Laurent Jullier, pour ses remarques éclairantes, sa confiance et son soutien, ainsi que pour l'ampleur de ses horizons qui ont constamment élargi avec justesse mes perspectives de recherche.

Merci à M. Francesco Casetti, pour l'exactitude de ses indications et pour ses synthèses lumineuses, véritable secours et sources de légèreté contre le poids de la matière.

Merci à M.me Florence Goyet qui a soutenu mon hypothèse du « travail épique » en me proposant des critiques fécondes.

Merci à Adrienne Boutang, Barbara Laborde et Lucie Mérijéau, auxquelles va ma reconnaissance pour les conseils, pour les échanges passionnés et pour leur amitié, dans l'attente de nouveaux projets communs.

Merci à tous les *fans* et *non-fans* rencontrés dans les espaces en ligne qui ont voulu répondre à mes questions et qui m'ont offert, souvent sans le savoir, les fruits de leur attachement pour *Romanzo Criminale* : sans eux ce travail n'aurait pas été possible.

Merci à ma famille et à mes amis, qui m'ont fortifiée, aimée et attendue, malgré la distance.

Merci à Paolo Crenna : la mémoire de notre promenade au Jardin des Plantes, lors de mes débuts dans ce chemin, m'accompagne et me soutient avec tendresse.

Merci à Craig : pour sa présence indéfectible à mes côtés lors de la traduction des nombreuses citations, mais surtout – et toujours – pour la certitude de notre entente.

Table des matières

INTRODUCTION	9
PREMIERE PARTIE - LES TEXTES	21
Chapitre 1. Des « sites de production et de circulation de discours »	23
1. 1 La Banda della Magliana, un sujet raconté par de nombreux textes	26
Chapitre 2. Le livre	29
2.1 Négociation entre histoire et fiction dans la matière du roman	30
2.2 Un statut générique de frontière	37
2.3 Le rôle des femmes	41
2.4 L'hybridité des matériaux	46
2.5 L'énonciation : une pluralité des voix narratives, des regards obliques	52
2.6 Les références intertextuelles et intermédiales	55
Chapitre 3. Le film	59
3.1 Le film comme fiction	61
3.2 La question du genre	62
3.2.1 Un <i>poliziottesco</i> relocalisé	65
3.2.2 Les rapports genrés	67
3.3 Le point de vue	69
3.4 L'Histoire à l'épreuve du spectacle	74
Chapitre 4. La série télévisée	83
4.1 Une série de qualité : pourquoi et pour qui ?	85
4.2 « Nos pires années »	89
4.3 Mise en scène de l'Histoire et forme <i>clip</i>	97
4.4 La saison 2	99
Chapitre 5. Les « paratextes » officiels	105
5.1 Les bandes-annonces	109
5.2 Les espaces en ligne	112
5.3 <i>Le jeu</i> : RC the game	114
5.4 L'application pour iPhone	116
5.5 Le marchandisage	118
5.6 Les <i>concours</i>	120
Chapitre 6. L'intertextualité et le transmédia	123
6.1 Retour sur la méthodologie de notre analyse	123
6.2 Une tension entre fidélité et transgression	126
6.3 Intertextualité et adaptation	127
6.4 Les relations architextuelles	129
6.5 L'hypertextualité, un plaisir postmoderne	132
6.6 Un récit transmédia	134
6.6.1 <i>Drillability</i> et <i>Spreadability</i>	138

6.6.2 Continuité, multiplicité	140
6.6.3 Immersion, « extractibilité »	140
6.6.4 Construction d'un monde	140
6.6.5 Sérialité	141
6.6.6 Subjectivité	142
6.6.7 Performance	143
Conclusions de la première partie : circulations de discours	145
DEUXIEME PARTIE – LES APPROPRIATIONS	147
Chapitre 1. Analyser les pratiques spectatorielles à l'ère du « Web 2.0 »	149
1.1 Le rôle du corps dans l'expérience cinématographique	151
1.2 Le projet d'une ethnographie des spectateurs	153
Chapitre 2. Les narrations : se réappropriier l'histoire	157
2.1 Les forums de discussion	157
2.1.1 Un espace international (et orthodoxe ?) : « The Internet Movie Database »	161
2.1.2 Italiens et conscients de l'être : « MyMovies »	165
2.1.3 Pas que de simples cinéphiles : « AlloCiné »	167
2.1.4 Une communauté de <i>fans</i> : le forum de Sky Cinema	170
2.1.5 Une communauté d'experts : « Gente di rispetto »	171
2.1.6 Des discussions littéraires et la place des femmes : IBS.it	174
2.1.7 Des approches esthétiques	177
2.1.8 Des approches socio-politiques	186
2.1.9 Des approches morales. Parler de soi	190
2.2 Le partage de vidéos	197
2.2.1 Pratiques de transformation	200
2.2.1.1 Les extraits	200
2.2.1.2 Le résumé	201
2.2.1.3 L'hommage	205
2.2.1.4 Le doublage	208
2.2.2 Pratiques d'imitation	214
2.2.2.1 La forgerie	216
2.2.2.2. Les parodies	220
2.2.2.3 Le pastiche	224
2.3 Dilater le monde de <i>Romanzo Criminale</i>	227
2.3.1 Les <i>fanfictions</i> , une pratique genrée	228
2.3.2 Fan art	233
2.3.3 Des créations musicales	235
2.4 « Braconner » et partager	236
Chapitre 3. Les sujets : usages expressifs et relationnels	245
3.1 Les blogs	246
3.2 Réseaux sociaux : la mise en scène de soi	252
3.2.1 Facebook	253
3.2.2 YouTube	266
3.3 L'identité du spectateur entre réel et virtuel	268
Chapitre 4. Retour sur la construction de l'enquête ethnographique	273
4.1 La nature fuyante des pratiques en ligne	274
4.2 Le rôle du chercheur	278
4.3 Les entretiens	282
4.4 Les moteurs de recherche	284
4.5 L'organisation des résultats	286
Conclusions de la deuxième partie : spectateurs braconniers, fans et amateurs	289

TROISIEME PARTIE – AU-DELA DU <i>TRANSMEDIAL</i>	299
Chapitre 1. Romanzo Criminale n’est pas un récit transmédi	300
Chapitre 2. Un « travail épique »	307
2.1 Des « moments épiques » dans le contexte italien contemporain	309
2.2 Des <i>muthoi</i> , bribes de récit qui circulent	313
2.3 Oralité	318
2.4 Polyphonie	320
2.5 Un « monde épique »	323
2.6 Individuel et collectif	328
2.7 Du redoutable qualificatif « populaire »	330
Chapitre 3. Le transmédi	335
3.1 Espace intime – espace public à l’ère du « Web 2.0 »	335
3.2 Épopée et espace public	344
Conclusions de la troisième partie : de l’intertextualité au transmédi	347
CONCLUSION	349
BIBLIOGRAPHIE	357
PRINCIPAUX SITES INTERNET	373
FILMS ET SERIES CITES	374
ANNEXES	375
1. Romanzo Criminale (livre de G. De Cataldo, 2002)	375
2. Romanzo Criminale (film de M. Placido, 2005)	379
3. Romanzo Criminale (série télévisée de S. Sollima, 2008-2010)	381
4. Un questionnaire pour les entretiens	387
5. Glossaire	389

Introduction

*« Il resta d'abord interdit et stupéfait
à ces premiers spectacles ; puis il brûla
du désir d'entrer en action lui aussi
dans le champ périlleux des grands exploits.
Et, sans plus attendre, il coiffa
son casque et fût aussitôt armé de pied en cap.
'Allons' s'écria-t-il... »*

(Torquato Tasso, La Jérusalem délivrée)

Vanesso2000 est passionné de cinéma : il aime voir et revoir ses films préférés, au cinéma comme chez lui, en DVD ou en *streaming* sur Internet. Il aime parler des films qu'il aime, dans les espaces en ligne où ses pairs sont à la portée de quelques *clics*. Mais surtout, il adore jouer avec les objets de son amour : dans sa chaîne, sur YouTube, il propose hebdomadairement des vidéos qui parodient les films qui l'ont le plus marqué ou les séries qui ont un grand succès de public. Les produits originaux sont rejoués dans un contexte différent, dans la plupart des cas transposés dans des situations quotidiennes, causant une perte de la charge mythique des actions des personnages, provoquant des comparaisons surréalistes, des jeux de mots, le tout en exposant sans gêne la qualité « bricolée » du produit. Ses parodies sont plébiscitées par la communauté de YouTube ; de nombreux commentaires surgissent chaque jour, ne manquant pas de susciter des controverses. Si certains spectateurs sont vexés par les moqueries dont écopent les objets de leur vénération, d'autres célèbrent celui qui les a produites et quelques spectatrices lui ont même déjà envoyé des propositions de mariage. *Vanesso2000* a donc produit une vidéo de « commentaire aux commentaires », afin de donner une réponse universelle à son public déchaîné, tout en visant, *via* cette déclaration d'intention, à défendre son statut d'auteur dans la communauté en ligne.

Comme nous le montre cet exemple, être spectateur n'est pas une activité que l'on peut réduire à un seul geste ou à une simple posture : à l'heure des technologies numériques, de nouveaux terrains de recherche deviennent de plus en plus évidents pour le chercheur. Cette thèse se situe dans le champ des études de réception ; elle vise à construire un cadre théorique pour comprendre les pratiques des spectateurs dans l'appropriation d'un produit audiovisuel, à partir de l'analyse d'un cas spécifique.

Multiplicité de supports, déconstruction et détournements, variété d'espaces pour la mise en scène de soi, rapidité dans la création de liens vers des communautés liées par la même passion : le rapport avec l'audiovisuel correspond – aujourd'hui plus que jamais – à la mise en œuvre de pratiques par lesquelles tout consommateur devient à part entière créateur de contenus. S'agit-il de la réalisation d'un ancien rêve ou de la découverte d'identités spectatoriennes inconnues auparavant ? Dans le territoire contemporain où technologies anciennes et les nouveaux espaces « virtuels » convergent, films et séries télévisées sont l'objet de nouvelles « pratiques » mises en œuvre par les consommateurs, brouillant les frontières traditionnelles entre production et consommation.

Par une analyse de textes officiels et des pratiques des spectateurs dans les espaces en ligne, je décrirai les différentes identités de ce phénomène, en proposant des outils heuristiques propres à l'étude du cas que j'ai choisi : si dans un premier temps les relations entre les textes seront décrites à travers la notion d'intertextualité, empruntant notamment aux catégories de la transtextualité de G. Genette (Genette, 1982), dans un deuxième temps la notion de transmédialité sera étudiée, suivant les pistes proposées par les études du *fandom* d'H. Jenkins, outils irremplaçables pour l'analyse des opérations de *remake*, *remix* et de mise en scène de soi des spectateurs (Jenkins, 2006a). Selon Jenkins, l'apparition sur le plan esthétique du loisir transmédiatique est rendue possible par un paradigme marqué par la consolidation des médias sur le plan économique, par la « révolution numérique » (cf. Sorbier, 2006) et la *convergence* sur le plan technologique (Pool, 1983 ; Negroponte, 1990 ; Jenkins, 2006a) ; et, sur le plan social, par le développement d'une culture participative qui voit les consommateurs comme chasseurs-cueilleurs de l'information.

Néanmoins, une remarque sur les limites de la notion de transmédialité dans la description de notre étude de cas s'avérera nécessaire, car notre objet se différencie des expériences contemporaines pensées dès le début comme des récits transmédiatiques (il

suffit de penser à l'exemple de *Matrix*) : la construction des catégories de classification des pratiques analysées bénéficiera encore du modèle de Genette, qui nous permettra de distinguer entre opérations de transformation et d'imitation. Parmi les éléments retenus de la théorie de Jenkins, enfin, le rôle central du fonctionnement du récit transmédiatique en tant que monde sera retenu et constituera les bases de l'hypothèse finale.

L'expérience filmique, un entrelacement de fiction et de vie quotidienne

Points de départ de discussions, ressources dans une communauté – avec davantage de vivacité dans les communautés virtuelles – cinéma et séries télévisées sont à étudier inséparablement du circuit des discours sociaux et des mœurs qui les accompagnent, dans les différents panoramas médiatiques contemporains. Les nouvelles technologies ne font que rendre plus évidentes, pour le consommateur comme pour le chercheur, des formes d'amour pour l'audiovisuel qui ont toujours existé : ce nouveau contexte présente toutefois des spécificités qui méritent d'être décrites. L'expérience filmique est un terrain de recherche où se croisent continûment la sphère de la fiction et celle du quotidien, entrelacement dont cette thèse a pour but d'explorer les modalités.

Suivant le parcours de description de l'expérience du cinéma comme d'un « *œil du Novecento* » (Casetti, 2005), une première définition de cette relation est celle de *négociation* entre le dispositif cinématographique et les spectateurs, typique du siècle dernier. Le cinéma, proposant un regard sur le monde, capable de saisir les tensions et les contradictions d'une époque, offrait à ses spectateurs un *œil* privilégié pour interpréter le réel. À son tour le spectateur acceptait d'entrer dans une relation étroite avec le médium, dans le cadre d'une expérience délimitée dans le temps et dans l'espace et, pour cela, foncièrement liée à son époque. Selon ce modèle, les mécanismes de projection et d'identification construisaient une illusion cinématographique à concevoir comme un pacte avec le consommateur : la fiction accompagnerait le réel proposant un imaginaire dans lequel le spectateur choisit de plonger (Morin, 1956).

Dans le contexte contemporain, l'image de la négociation est à vérifier à l'épreuve des modifications qui affectent l'expérience filmique : la *relocalisation* des écrans dans l'espace de la ville (Casetti, 2010), les nouveaux rapports de production et de diffusion déterminant un pouvoir accru des consommateurs, la cohabitation de pratiques variées et la *convergence* de médias différents (Jenkins, 2006a). L'image qui

se dessine est de plus en plus celle d'un réseau dans lequel l'audiovisuel, au sens élargi, est constamment présent, accessible, tel un maillon dans le tissu des échanges sociaux.

Inséparable de la présence d'une myriade de produits audiovisuels épars, lui offrant des dilatations dans le temps et dans l'espace, le cinéma n'est plus à considérer comme le seul médium capable de se faire porteur des tensions d'une époque : les technologies numériques offrent à sa place les vertus de la perte du support physique et du détachement de la reproduction du réel.

Ainsi, la manière de raconter des histoires semble changer : la passion des spectateurs pour des récits véhiculés par un seul support, à expérimenter dans un espace et dans un temps déterminés, est déplacée vers la construction d'événements narratifs construits sur de multiples supports : c'est l'avènement des récits transmédiaux. Films, séries télévisées, jeux vidéo se fédèrent dans de grandes « architectures » audiovisuelles et les productions des *fans* – encouragées par l'efficacité de la technique (c'est une nouveauté qui accroît le pouvoir et la visibilité de phénomènes qui existent depuis longtemps), convergent dans la construction de ces récits complexes, où les différents médias sont à la fois indépendants et orchestrés comme une totalité. Les spectateurs effectuent, sur Internet comme ailleurs, une série d'activités qui prolongent, dilatent, archivent, enregistrent, partagent, diffusent leur expérience personnelle des mondes fictionnels : dans le panorama contemporain dudit « Web 2.0 » (O' Reilly, 2005 ; Allard, 2007), ce phénomène bilatéral de propagation semble s'amplifier, se définissant comme une co-construction et soulevant ainsi plusieurs questionnements d'ordre épistémologique quant à la position du spectateur. Face à la présence du « *Cinéma 2* » (Casetti, 2005), quels outils employer pour une étude de la notion de négociation entre cinéma et spectateurs ?

Romanzo Criminale, une étude de cas

Au lieu de proposer un examen de l'expérience filmique en général, ce qui serait un objectif trop vaste, ou de proposer des outils méthodologiques à prétention universalisante, j'ai voulu décrire un seul cas, qui me semble posséder les qualités pouvant me permettre d'aborder les questions qui me tiennent à cœur. Le critère pour la définition de mon objet ainsi que pour la construction de ma thèse a été la pertinence : j'ai choisi un produit ayant des caractères qui me permettent une

exploration efficace du panorama actuel et qui a Internet comme territoire d'application privilégié.

L'objet que j'ai choisi est *Romanzo Criminale*, un récit se déployant sous de nombreux médias : un livre (De Cataldo, 2002), un film (Placido, 2005), une série (Sollima, 2008-2010 pour Sky Cinema¹), un jeu vidéo (2008), insérés dans une constellation de références intertextuelles, auxquels s'ajoutent différents produits créés par les internautes (vidéos parodiques, bandes dessinées, *fanfictions*). Bien avant sa diffusion sous forme d'une fiction, ce récit est avant tout un fait divers de l'histoire italienne des *années de plomb*, enraciné dans la mémoire collective des citoyens.

Produit pionnier dans le panorama italien, ce produit me permettra de décrire des pratiques d'appropriation concernant un phénomène ayant une place bien définie dans un contexte socio-historique et culturel, un cas essentiellement lié à l'*italianité*, tant du côté des contenus que des formes de sa réception.

Romanzo Criminale est constitué non seulement de textes canoniques, mais aussi d'une variété de productions des spectateurs. Il s'agit d'un objet qui illustre bien mes préoccupations, étant traversé par les spécificités, parfois contradictoires, de l'époque contemporaine : la perte du rôle central du cinéma, l'effacement de la notion d'auteur au nom d'une pluralité d'apports multiples, la convergence de discours et d'appropriations dans le tissu même de l'expérience, stratégies de diffusion s'appuyant sur les spécificités des nouvelles technologies en réseau.

Bien que spécifiques à l'objet et au contexte dans lequel il prend forme, les questions soulevées par *Romanzo Criminale* me permettront d'aborder le problème plus large qui est celui qui me tient à cœur : l'analyse des appropriations mises en œuvre par les spectateurs. Il s'agira d'analyser un double mouvement : les modalités par lesquelles un produit audiovisuel effectue des opérations de réécriture du réel et les modalités qui concernent les appropriations des consommateurs. Des méthodes pour une analyse textuelle rendant compte du potentiel d'un récit de construire un monde et des possibilités concrètes qu'ont les spectateurs de s'y insérer, de le transformer et de le dilater seront à définir.

Au lieu de m'intéresser à la notion d'auteur ou de texte au sens traditionnellement employé par les analyses structurelles, je prônerai une position

¹ Sky Italia est un bouquet de télévision par satellite, diffusé en Italie depuis mars 2003. Il est détenu par le groupe News Corporation, propriété de Rupert Murdoch.

considérant le cinéma et l'audiovisuel comme des territoires où se croisent des tensions et des discours produits par les consommateurs, afin de comprendre à quelles conditions une société consent à « signer » une œuvre (Casetti, 2002).

Hypothèse de travail

Mon hypothèse de travail est la suivante : regarder un film ou une série est un aller-retour continu entre fiction et vie quotidienne. *Romanzo Criminale* est un produit que les spectateurs s'approprient de différentes façons : si, d'un côté, les textes, organisés afin de proposer une série d'expériences diversifiées, construisent un univers proposant une relecture problématique de l'Histoire, de l'autre, les pratiques de *braconnage* (Certeau, 1990) des consommateurs contribuent à la fabrication d'une mythologie résultant de cet univers, *via* des appropriations très différentes qui deviennent pour eux des indices identitaires des communautés et des clefs de lecture du monde.

La question épistémologique primaire, qui constitue la colonne vertébrale de cette thèse, concernera les méthodes d'analyse des mécanismes anthropologiques, culturels et sociaux qui fondent l'expérience filmique entendue comme interaction – ou négociation – entre la sphère de la fiction et la sphère du quotidien. Il s'agira d'explorer précisément les multiples formes de l'activité des spectateurs, au sens d'opérations d'appropriation et *d'usage* (Bourdieu, 1965 ; Certeau, 1990) que l'on ne saurait réduire à des formes d'interprétation, mais qui seront analysées en tant qu'évènements concernant la relation entre textes et consommateurs, évènements qui donnent une nouvelle forme aux produits d'origine. En conséquence, non seulement les textes, mais également les discours et les nouveaux produits générés par les spectateurs deviennent à part entière la substance d'un objet complexe, qui sera à construire en choisissant une perspective capable de concevoir les frontières disciplinaires comme des délimitations perméables. Les fondations du problème seront mises au jour par la proposition d'outils théoriques capables de contribuer à la construction d'une épistémologie de l'audiovisuel entendu comme support pour les activités d'appropriation des spectateurs.

Ces questions soulignent une problématique interne à notre domaine d'origine : le fait que les études cinématographiques ne soient pas une discipline en soi, mais un objet à traiter selon des regroupements de théories et de méthodologies variées. Il se

révèle de plus en plus nécessaire de considérer l'acte de consommer un film ou une série télévisée comme une expérience foncièrement liée à l'instauration d'un pacte communicatif avec d'autres spectateurs et, par conséquent, à la diffusion d'un savoir autour de cette expérience.

Afin de proposer des pistes épistémologiques de la spectatorialité contemporaine, j'effectuerai des opérations d'exploration des pratiques d'appropriation, en construisant mon enquête de terrain dans un aller-retour avec une analyse interne. Le savoir ainsi dégagé sera un savoir transversal, construit par une circulation entre une approche sémiotique et une approche issue des études culturelles.

Un programme de recherche coordonnant analyse textuelle et enquête sur le terrain se révèle nécessaire. Pour cela, seront d'abord considérées des contributions théoriques concernant l'analyse interne, prenant en compte les récits en tant qu'objets linguistiques, mais tendant à dépasser une perspective située en deçà de la situation d'interprétation. Les apports de la sémiotique et de la narratologie me serviront d'appui pour une analyse des fondements du pacte narratif, de l'intertextualité et de l'architextualité de l'objet choisi, le tout dans la prise en compte du fait que chaque expérience de spectateur est par sa nature même « située » : le dépassement de l'analyse interne s'avérera indispensable. Le choix d'une perspective pragmatique (Eco, 1979 ; Odin, 1983) et la proposition d'outils théoriques provenant de la discipline des sciences cognitives, à l'instar de Bordwell (Bordwell, 1985 ; 1989), nous permettront de considérer les textes comme supports pour les opérations discursives des spectateurs. La perspective de la pragmatique textuelle met en évidence la diversité des situations de communication et l'impossibilité de considérer le texte comme un message univoque que les spectateurs recevraient sans différenciations. Toutefois, ses limites sont à retrouver dans la modélisation de cadres spectatoriels abstraits, déconnectés de la réception « en chair et en os », possédant une dimension idéalisée qu'une analyse ethnographique nous impose de dépasser.

Cette recherche montrera que l'expérience de l'audiovisuel est à interpréter à partir d'une perspective qui considère l'objet comme le résultat de tensions et de transformations technologiques, économiques et culturelles, contre toute spéculation idéalisée et à partir d'une construction de terrain précise. Nous devons nous approprier non seulement les instruments pour l'analyse de l'application de modèles culturels, mais aussi ceux pour une « sociologie du corps » qui révélerait davantage d'enjeux

biologiques et situationnels (Leveratto, 2006) : nous interrogerons les modalités par lesquelles le cinéma et l'audiovisuel se proposent comme des « *idiosyncrasies sociales* » (Mauss, 1934) et les conséquences épistémologiques que cette observation soulève.

Afin d'explorer les propriétés performatives de l'expérience filmique, nous devons nous intéresser au lien entre culture et technologie présent dans toute forme de spectature (les études sur le *fandom*), aux formes d'échange communautaire et de mise en scène de soi (Goffman, 1959), enfin aux modalités par lesquelles l'expérience cinématographique devient une opération de relecture du quotidien (Certeau, 1990).

Si, face à une culture foncièrement « expressiviste » (Allard, 2000 et 2007), nous remarquons que le territoire de l'individuel semble devenir le lieu privilégié pour l'expérience filmique, imbriqué dans une construction personnalisée et de plus en plus dépendant des possibilités d'interaction offertes par les espaces en ligne, il est nécessaire d'effectuer aussi une analyse des modalités, anciennes et nouvelles, par lesquelles la société s'approprie les discours portés par un produit audiovisuel. Il est toujours utile, afin de situer chaque réaction et chaque opération dans un contexte historique et social déterminé, de prendre en compte l'existence de communautés et de sous-communautés regroupant les individus (dans un contexte de *médiacultures*, cf. Maigret, 2005).

C'est donc une approche centrée sur l'analyse de la situation de communication dans un espace social, appuyée sur une perspective *Cultural Studies*, qui nous permettra d'étudier les formes par lesquelles films et séries sont les lieux de « délibérations » incessantes (Soulez, 2011), pendant et après le visionnage et de comprendre comment leur forme ne dépend, en dernière instance, que du rapport instauré entre spectateur et produit audiovisuel dans un contexte socio-historique déterminé. Ainsi, films et séries deviennent des grilles d'interprétation du monde, des leçons de vie (Jullier et Leveratto, 2009), que les spectateurs sont prêts à prendre en considération, le plus souvent en les rendant proches de leurs centres d'intérêt, à façonner pour qu'elles puissent leur servir à un moment ou à un autre, en effectuant des « *braconnages culturels* » (Certeau, 1990), *via* des opérations de *transformation* et d'*imitation* de l'hypotexte (Genette, 1982).

La pertinence d'une approche « genrée » sera aussi vérifiée, afin de mettre en évidence certaines spécificités de la réception de ce produit qui met en scène un monde

où les clichés des rapports homme-femme sont très poussés et fortement encadrés dans le contexte culturel et historique de référence.

Face à ce territoire, la position du chercheur est investie d'un rôle tout autre qu'impartial. Dans ce type de travail, le chercheur est forcé d'interroger à tout moment sa propre position dans le réseau, y étant au même statut que les individus interrogés, ce qui fait que l'ethnographie sur Internet favorise, dans mon cas, des opérations vertueuses d'anthropologie symétrique (Latour, 1991). Le chercheur découvre la possibilité d'analyser les textes dans une correspondance presque directe avec les productions des discours qui y sont liées. En fait, Internet rend possible l'identification rapide – qui ne signifie pas simple : une ethnographie adaptée aux spécificités des espaces en ligne reste encore à construire – de « communautés d'interprétation » (Fish, 1980) ou plutôt des « communautés affectives », organisées par affinités, fonctionnant sur l'échange de commentaires autour des produits et qui s'activent dans la construction de canons, ou dans la détermination de catégories de genre.

Notre problématique sera donc la suivante : comment fonctionne l'entrecroisement entre la fiction et la vie des spectateurs, notamment dans le cas d'un récit transmédiatique qui réécrit des événements de l'Histoire ?

Plan de la thèse

Dans la première partie de cette étude, les briques narratives qui composent le récit seront analysées. J'avancerai l'hypothèse de définir le phénomène étudié comme un récit transmédiatique (Jenkins, 2006a) : dans cette notion, la prise en compte de l'activité des spectateurs revêt un rôle central. Les problématiques liées à l'emploi de ce terme, notamment dans son rapport ambigu avec l'adaptation, seront traitées dans le détail.

Si certains produits sont pensés, dès leur origine, comme orchestration d'une série d'expériences liées à un même monde fictionnel, *Romanzo Criminale* n'a pas été pensé initialement comme tel, mais il l'est devenu. À partir du succès du livre et du film, la série télévisée a été produite et diffusée *via* des dispositifs qui ont contribué à construire un véritable phénomène de société. L'étude de ce phénomène m'a amené à découvrir un microcosme de productions des spectateurs-usagers d'Internet qui, au fur et à mesure de la progression de ma recherche, en contemporanéité avec la diffusion de la première et, ensuite, de la deuxième saison de la série, n'a fait que croître.

L'intérêt de la définition que je propose consiste dans le fait que le récit transmédiat a comme conséquence la construction d'un univers encourageant les spectateurs à s'engager activement dans le récit, jusqu'à devenir, à leur tour, producteurs de contenu. D'un côté, la fiction envahit le quotidien à travers des blocs narratifs de plus en plus souples et adaptables, capables de s'insérer dans le flux de l'existence des spectateurs – en cela, n'ayant rien de plus extraordinaire que la capacité de tout récit d'être incorporé par ses spectateurs ou lecteurs, ou que la capacité de la culture *pop* de s'attacher au corps (Jenkins, 2002). De l'autre, le récit transmédiat est caractérisé par la capacité à absorber le vécu des spectateurs, qui trouvent de nombreuses portes d'entrée pour un travail collaboratif visant à adapter le monde fictionnel à leurs désirs. Le spectateur ne se limite plus à plonger dans le monde fictionnel : ce monde déborde de manière de plus en plus structurée dans son quotidien.

La deuxième partie sera consacrée à la présentation et à la discussion des résultats de l'enquête ethnographique. J'ai choisi de proposer une distinction entre « narrations » et « sujets », afin de mettre au jour des usages qui relèvent de pratiques différentes : d'un côté, les formes de réécriture de *Romanzo Criminale* seront proposées et, de l'autre, seront décrits les usages de *Romanzo Criminale* dans la vie quotidienne.

Ces deux chapitres décriront des formes de réemploi des textes d'origine de manière complémentaire, mais grâce à cette distinction, il sera plus facile de comprendre un point central : l'aller-retour entre ce que les spectateurs-usagers font au film et ce que le film apporte aux spectateurs-usagers dans leur quotidien. Le spectateur qui se dessine est donc à la fois un braconnier du texte et un amateur qui se construit comme sujet émotionnel dans une ou plusieurs communautés, dans l'entrecroisement de la fiction et de la vie quotidienne. Pour accompagner mes recherches sur le terrain, je me servirai de la notion de culture « *expressiviste* » (Allard, 2007), typique de l'époque moderne et postmoderne (Taylor, 1991), offrant une clé de lecture pour ces pratiques comme des « *techniques du corps* » (Mauss, 1934) ou des « *technologies de soi* » (Foucault, 1988).

La dernière partie de cette étude sera un retour critique sur les analyses effectuées, me permettant d'avancer des hypothèses sur l'aller-retour entre fiction et vie quotidienne qui s'opère dans l'expérience filmique, propres au cas choisi. Comme hypothèse plus large, on pourra postuler la force épique d'un produit comme *Romanzo Criminale* pour sa capacité à créer un monde complexe et mythique, à l'image de la

Bible ou des textes homériques, ainsi que pour ce qui concerne l'activité de ses spectateurs qui se compose d'opérations, par définition, non hiérarchisées et marquées par des formes d'oralité, typiques de l'épopée. Je me servirai de la notion de « travail épique », comme d'un outil heuristique pour l'analyse des contenus du récit transmédiat et des pratiques des spectateurs.

Le cinéma entre dans la vie en assumant les caractères « épiques » d'un monde : des formes d'écriture « palimpsestueuses », par lesquelles d'un texte prend forme à partir d'un autre texte et ainsi de suite (Genette, 1982) le caractérisent, sans s'épuiser dans des formes de reprise, mais donnant lieu à une circulation qui propose de nouveaux sens, adaptés aux contextes contemporains, pour une matière antécédente. Des méthodologies de recherche adaptées à un tel panorama marqué par la convergence de l'ancien et du nouveau sont à trouver. Les propositions de cette thèse auront-elles conduit à une définition plus précise de cette situation ?

Première partie - Les textes

Dans ce chapitre, nous analyserons le livre, le film, la série télévisée et l'ensemble des produits ancillaires qui portent le titre *Romanzo Criminale* : les « briques narratives officielles » du phénomène (le premier volet d'une analyse qui sera consacrée, dans le deuxième chapitre, aux *usages* mis en place par les spectateurs), ainsi que leur fonctionnement en réseau. Nous devons choisir une perspective qui nous permettra de mettre en évidence les traits qui les caractérisent, de décrire les enjeux des relations intertextuelles afin de comprendre de quelle manière ces textes, dans l'entrelacement de fiction et du quotidien de leurs consommateurs, donnent vie à un univers narratif correspondant à une réécriture particulière de l'Histoire.

Ce premier chapitre servira de base pour la construction de notre modèle théorique : nous y proposerons le dépassement de la notion d'intertextualité pour arriver à celle de transmédialité, notion qui prendra en compte, à travers une analyse empirique dont la méthodologie et les résultats seront discutés dans le deuxième chapitre, les manières dont le texte est agi par ses spectateurs.

Une approche des textes se limitant à une perspective immanentiste déplacerait notre étude en direction du sens émanant d'eux (*intentio operis* chez Eco) et passerait à côté du processus de co-construction progressive de leur signification par les

fans : notre préoccupation est d'éviter l'erreur qui consisterait à inférer une intentionnalité du texte de notre interprétation personnelle, sans prendre en compte la réalité constituée par les lectures mises en place par des spectateurs concrets. Ainsi, la description des textes s'appuiera sur les surdéterminations de sens offertes par les publics : à partir de ce premier chapitre, nous ferons appel à des commentaires de spectateurs trouvés dans des espaces en ligne. C'est seulement à partir de ce travail préalable de recherche, constituant les bases de l'analyse d'un récit fonctionnant comme un « écosystème narratif », que nous pourrons comprendre, à la lumière des observations des formes de la réception qui viendront stimuler cette perspective textuelle, la place de *Romanzo Criminale* dans l'espace public¹.

Avant de présenter les résultats de notre étude, signalons une précaution méthodologique liée à l'extrapolation d'un discours de la situation dans laquelle il prend forme. Dans le cadre d'une observation participante dans des espaces Internet (*blogs*, forums, réseaux sociaux, plateformes de partage de contenus), nous avons choisi un petit nombre de contributions adaptées à illustrer notre propos, sans prétendre à une représentativité statistique, car dans ce type d'enquête en ligne nous n'avons pas toujours la possibilité de vérifier les informations sociodémographiques. Notre observation, visant à examiner des pratiques et non pas une corrélation cause-effet, doit également tenir compte de manière « symétrique » (Latour, 1991) de la position du chercheur dans l'analyse ; afin de prévenir le biais de l'objectivation des réactions des spectateurs, nous tenons à signaler leur source et à en expliciter la pertinence dans le cadre de cette étude.

¹ Entendu comme territoire où s'exercent les facultés critiques des individus (Habermas, 1962), dans un contexte de convergence culturelle où se développe une « culture participative » (Jenkins, 2006a).

Chapitre 1. Des « sites de production et de circulation de discours »

Nous pouvons concevoir *Romanzo Criminale* comme un élément qui se propage au travers de différents contextes de production et de réception, connectés. Tel est le point de vue d'un spectateur :

Probablement, pour apprécier pleinement l'ouvrage il faut lire le livre, regarder le film et, peut-être, attendre aussi la série télévisée qui est en préparation sur Sky, vu la complexité et la particularité de ce qui est raconté¹.

Le récit est déployé sous plusieurs supports : livre, film, série télévisée proposent des éléments communs, les adaptant à des situations de production et de réception différentes. La multiplicité devient la forme privilégiée pour des entrées singularisées dans le monde de cette fiction.

Si l'on considérait *Romanzo Criminale* sous une perspective exclusivement structurale, comme une série de textes à travers lesquels se répète une même œuvre, le phénomène à décrire serait un mouvement traductif, une « *interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques* ». C'est la notion de traduction intersémiotique, établie par R. Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale* (1963) et utilisée par la traductologie (cf. Venuti, 1995 et 1998). Elle implique un acte de correspondance entre un texte d'arrivée (*target text*) et un texte source (*source text*) ; la recherche d'une équivalence dans la différence renvoie toujours au problème de fidélité à un original², conçu comme une œuvre produisant du sens de manière autonome.

Dans le cadre de notre étude, la problématique de la fidélité à l'original est à problématiser. Elle est liée à une approche considérant le cinéma comme médium, point de vue qui nous semble sous-évaluer la place du cinéma dans l'histoire des médias et,

¹ <http://www.bol.it/libri/Romanzo-criminale/Giancarlo-De-Cataldo/ea978880616096/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Par ailleurs, Jakobson étudie le processus de construction de sens comme « *traduction d'un signe par un autre signe qui peut lui être substitué* » (Jakobson, 1959) : dans les théories du cinéma, de nombreuses taxinomies, suivant cette notion, ont été proposées, parmi lesquelles on rappelle au moins celle de D. Andrew, qui propose les termes *transforming*, *intersecting*, *borrowing* (Andrew, 1984 : 98-104).

par-delà, les apports culturels et contextuels, communs à toute pratique d'adaptation, qui prennent forme dans un espace social de discours. Une perspective selon laquelle le texte serait la seule source de toute production de sens risquerait de nous faire sous-estimer le rôle actif des consommateurs.

Notre objet propose un dispositif de répétition multiple : le renvoi à des textes préexistants, la familiarisation avec des personnages et des événements historiques et, d'un point de vue interne, la sérialité des contenus (notamment pour la série télévisée). Reprenant le paradigme de Jakobson, parler d'« équivalence » pour cet objet serait réducteur, car la diversité des langages qui véhiculent le récit est liée à l'évolution technologique ainsi qu'aux contenus culturels et aux discours sociaux dépendant du contexte de production et de réception. La problématique nous semble donc à analyser sous un angle différent de celui que proposerait une analyse purement structurale : l'adaptation doit prendre en compte d'autres éléments que la valeur de la fidélité à l'original.

Nous estimons qu'il faut comprendre les rapports technologiques, économiques et sociétaux d'un média dans son contexte (Staiger, 2004). À l'époque contemporaine, les nouvelles technologies rendent possible une convergence des médias : concevoir un produit comme le maillon d'un réseau est de plus en plus fréquent. C'est par ailleurs ce que confirme ce commentaire d'un spectateur :

Lisez le livre et une demi-heure plus tard vous vous retrouverez sur Internet en train d'essayer d'en savoir plus sur la Banda della Magliana, pour mieux comprendre tout un tas de pages obscures de l'histoire nationale que personne n'a eu encore le courage de nous expliquer¹.

Internet permet aux spectateurs d'accéder à un ensemble de connaissances, avec une rapidité inconnue auparavant et, cela, grâce à une organisation en réseau du savoir. Si, déjà en 1999, R. Altman remarque que la définition des lectures génériques est désormais une affaire qui concerne des groupes et non plus des individus (Altman 1999 : 166), dans le panorama du « Web 2.0 » on peut difficilement définir les opérations de décodage comme des pratiques que l'utilisateur effectuerait de manière autonome. Le lecteur est amené à rechercher des informations sur la matière qu'il

¹ <http://www.ibs.it/ser/serdsp.asp?isbn=9788806160968&rec=61>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

explore à travers une plongée dans les myriades d'informations contenues dans la Toile. Et, à son tour, il est encouragé à réviser, amender, transformer le travail encyclopédique des autres internautes (dans les sites comme Wikipédia) ; à produire ses propres commentaires en mettant en avant son point de vue (dans les *blogs* ou dans les forums de discussion) ; jusqu'à créer des nouvelles formes de narration (sites de *fanfiction*, hommages ou parodies sur YouTube).

Afin de définir les migrations et les formes d'emprunt constituant le phénomène que nous avons choisi d'étudier, on aura besoin, premièrement, de valoriser leurs renvois à des textes antérieurs, leur présence dans des réseaux d'éléments de nature variée, provenant de systèmes de représentation différents. La parole dans le texte peut être orientée vers le corpus littéraire antécédent ou synchronique : « *any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another* ». (Kristeva, 1980 : 66; 1967). Selon la perspective structurale de J. Kristeva, le texte est à concevoir comme un carrefour où se coupent plusieurs voies textuelles, et qui met en relation les voix de l'écrivain, du récepteur et du contexte culturel dans lequel se produit la rencontre. Prendre en compte l'intertextualité signifie établir, selon des critères de pertinence, les modes par lesquels le texte analysé retravaille d'autres textes en les transformant et en les assimilant (Guagnellini et Re, 2007). Nous adopterons donc le choix de considérer chaque texte comme un nœud en relation avec d'autres textes, de nature différente, dans un espace comparable à un réseau.

Si le dualisme structuraliste, focalisé moins sur les processus concernant la construction ou l'interprétation que sur la structure interne du texte, amène à concevoir le texte de manière déterministe (le texte imposerait certaines réactions à ses consommateurs), le modèle « *encoding/decoding* » (Hall, 1980) devançant le schéma proposé par Jakobson, souligne l'importance des codes et des contextes sociaux concernés dans l'échange communicatif. S. Hall propose un modèle qui met en avant l'importance de la lecture active du message, dans un système où les codes sociaux et contextuels déterminent les modalités de production et de réception du discours. Le sens du texte dépend donc d'une circulation de sens foncièrement liée à un contexte.

Suivant ce paradigme, il se révèle nécessaire de prendre en compte les apports intertextuels comme faisant partie de cet espace de circulation de sens, au niveau de la production comme au niveau de la réception.

Nous choisirons un point de vue considérant la littérature, le cinéma et la télévision comme des « *sites de production et de circulation de discours sociaux* » (Casetti, 2007 : 191). Dans cette perspective, l'adaptation correspond moins à une répétition d'une même œuvre, qu'à la reproduction d'éléments textuels ou de contenu dans une autre situation discursive, d'où la nécessité d'un travail de recherche adapté : nous privilégierons une analyse centrée non seulement sur les aspects formels de ces produits, mais aussi sur les usages qui en sont faits.

1. 1 La Banda della Magliana, un sujet raconté par de nombreux textes

Des récits qui réécrivent de grands événements de l'histoire italienne, ayant le pouvoir de fonder ou de renforcer son sentiment identitaire (des événements « *epoch-making* », terme anglais repris par Ricœur, 1985 : 339), voient le jour au tout début du nouveau millénaire. Le cinéma italien récent est notamment caractérisé par une attention particulière aux événements politiques des années 1970-1980, la période des « années de plomb », aux pages sombres de l'histoire italienne encore entourée de « mystères » pour les citoyens, marquées par des actions de violence qui sèment la douleur et la terreur au sein de la collectivité, dans le cadre d'une instabilité institutionnelle et du conflit de lourdes machines idéologiques. C'est l'époque du terrorisme et de la « stratégie de la tension », destinée à marquer de manière durable les consciences des citoyens.

Nous pouvons citer, à titre d'exemple, des films qui mettent en scène des sagas familiales (*Nos meilleures années*, *La meglio gioventù*, 2003), des reconstructions d'événements qui ont marqué l'imaginaire collectif (*Buongiorno, notte*, 2003), des personnages politiques « immortels » (*Il Divo*, 2008), ainsi que la plaie nationale représentée par les phénomènes mafieux (*Gomorra*, 2008). Il est intéressant de s'arrêter sur certaines caractéristiques formelles qui nous permettront d'introduire l'analyse de *Romanzo Criminale*.

Les auteurs de ces œuvres ont souvent une formation de documentaristes : dans le monde de la production cinématographique italienne on assiste, dans les dernières années, à une superposition de ces deux sphères, avec des effets concernant l'esthétique et la rhétorique des produits. D'un côté, le documentaire prête au long-métrage de

fiction ses mouvements légers, son montage saccadé, sa texture « sale » et, de l'autre, le cinéma de fiction influe sur les temps du documentaire lui offrant sa dilatation temporelle, avec le résultat de productions hybrides¹.

Dans le cinéma de fiction, les images d'archives jalonnent le temps fictionnel comme les traces d'un temps historique dont on ne peut se passer ; elles sont des ombres qui hantent les reconstitutions fictionnelles de l'atmosphère de l'époque. Cet emploi construit une représentation du passé ne se limitant pas à leur mimésis, mais il propose un lien complexe avec ces événements, sur lesquels un regard chargé d'une nostalgie mêlée à un plaisir du spectacle, typique du postmoderne (Jullier, 1997), est proposé.

On observe des formes de remédiation, le mécanisme consistant à employer, dans un récit véhiculé par un nouveau média, les techniques d'un média antécédent (« *remediation* » pour Bolter et Grusin, 1999). Le résultat signale aux spectateurs la présence de l'ancien média, évoquant un rapport avec le passé, parfois critique et souvent nostalgique : il s'agit d'une valorisation de la force d'évocation de l'image télévisuelle, présente dans le quotidien des Italiens et couvrant ainsi une fonction folklorique (Leveratto, 2010).

Cette renaissance du cinéma qui, se mesurant aux productions des Rosi, Petri, Ferrara, Corbucci, Damiani, se propose de réinventer la représentation de l'Histoire, soulève une série de questions. Quel est le pouvoir de témoignage qui reste à l'image dans un contexte de démultiplication des écrans et quelle valeur donner à la vérité, lorsque la manipulation fait même partie de la transmission de l'image numérique ? Le statut des images d'archives dans ce contexte est à interroger à partir de ces questions en ce qui concerne leur rapport à la fiction comme cadre qui leur offrirait une visibilité et qui donnerait au spectateur les moyens de se les approprier de l'intérieur : « [...] le récit de fiction constituerait un instrument dont nous disposons pour comprendre notre propre univers » (Esquenazi, 2009a : 17).

C'est dans ce contexte de relectures de l'histoire récente que s'insère *Romanzo Criminale*. Racontant l'histoire de la « Banda della Magliana », nom que le journalisme

¹ Aussi, dans la production de documentaires italiens, l'utilisation des images d'archives a une place centrale. Dans un contexte marqué par la numérisation des archives, qui facilite l'accès à ces documents, le *found footage* (qu'il s'agisse de pellicules de « films de famille » ou d'images d'archives officielles), subit un usage intensif qui en fait une technique d'actualité. Nous pouvons citer, entre autres, *Un'ora sola ti vorrei*, A. Marazzi, 2002 ou *Draquila, l'Italia che trema*, S. Guzzanti, 2010.

a donné à une organisation criminelle des banlieues de Rome ayant réussi à tisser des liens avec une grande part du monde politique et mafieux pendant plus de vingt ans, *Romanzo Criminale* se propose de raconter l'un des moments les plus chargés de tensions de l'histoire italienne.

Les protagonistes de ce récit inspiré de faits réels sont destinés à se mêler, à un moment ou à un autre, aux plus grandes tragédies de l'actualité de l'époque (il suffit de penser à l'enlèvement de Moro, à l'attentat à la gare de Bologna du 2 août 1980, mis en scène par le livre, par le film, ainsi que par la série). La « Banda della Magliana » est un fait divers omniprésent dans l'histoire contemporaine et, pour cela, devient un récit capable d'agir comme catalyseur : par conséquent, un seul médium ne suffit pas pour la raconter.

Ainsi, une constellation de textes, fictionnels ou documentaires, développent le récit des actions de la « Banda della Magliana », constituant, par rapport à *Romanzo Criminale*, un univers étendu, donnant lieu à des constructions de sens plurielles. Une dizaine de livres, dont une bande dessinée, portent dans le titre le nom que le journalisme a donné au gang ; à cela s'ajoutent un film à la structure théâtrale (*Fatti della banda della Magliana*, D. Costantini, 2007), une mini-série produite par la Rai, *Vite a perdere* (P. Bianchini, 2004), un reportage télévisuel, *La banda della Magliana: il potere del crimine* (2006).

Ainsi, étudier *Romanzo Criminale* signifie prendre conscience des différentes couches qui le composent et correspond à se mesurer à la répétition d'un contenu *via* des supports différents, avec des stratégies rhétoriques qui leur sont propres, dans un réseau de discours sociaux : afin de définir notre objet, une analyse d'un territoire stratifié par les productions du passé (et du futur ?) qui font de ce produit un univers complexe s'impose.

Nous tenterons de tracer les contours d'une architecture narrative se composant de plusieurs apports diversifiés. Dans les sous-parties qui suivent, nous proposons une analyse de la façon dont chaque brique narrative apporte sa spécificité à l'univers de *Romanzo Criminale*.

Chapitre 2. Le livre

Le titre du livre expose immédiatement son dispositif rhétorique en proposant un cadre de lecture : il déclare son statut de roman, encourageant le lecteur à interpréter les faits racontés sous l'angle de la fiction. Selon une perspective pragmatique, le titre est l'indicateur du pacte communicatif et engage des attentes spécifiques : c'est au lecteur de « valider » cette lecture fictionnelle (Esquenazi, 2009a : 51) et, nous le verrons, il s'agit d'une opération complexe qui met en jeu plusieurs éléments formels et contextuels.

La genèse du terme roman, dérivant du latin *romanice loqui* (parler dans une langue de dérivation latine en opposition au latin, langue officielle), indique la volonté de s'adresser à un public vaste, populaire, foncièrement lié à un territoire. Comme le souligne Millicent Marcus,

En privilégiant l'étiquette générique en l'élevant à la position de *capo-testo*, De Cataldo nous invite à devenir des historiens de la littérature, nous rappelant la naissance du *romanzo* comme une forme vernaculaire, dont l'origine linguistique du langage de la Rome classique est contenue dans son nom même¹. (Marcus, 2008 : 394).

L'utilisation du terme « roman » est ainsi le signe d'une volonté de s'enraciner dans une culture spécifique, de soulever des problématiques liées à la circulation de discours dans un espace et dans un temps déterminés : ce sera la rencontre entre le texte et le lecteur qui construira un univers, possédant à la fois les caractères de la réalité et de la fiction.

Le genre du roman définit un territoire marqué par l'hétérogénéité : la contamination de registres d'énonciation différents et le rapprochement d'éléments stylistiques hétéroclites signalent un rapport complexe à la réalité, déterminant chez le lecteur le déclenchement d'une activité cognitive visant à la récupération de la « vérité ». Le rapport à l'Histoire y est problématique.

Signalons que le livre *Romanzo Criminale* a été inséré dans la vague que le collectif littéraire Wu Ming a appelé *New Italian Epic*, désignant une série d'œuvres

¹ « *In privileging the generic label by raising it to the position of capo-testo, De Cataldo invites us to become literary historians, recalling the birth of the romanzo as a vernacular form, whose linguistic descent from the language of classical Rome is embedded in its very name* ». [Notre traduction].

produites entre 2003 et 2008 et répondant à des critères similaires, bien que n'appartenant pas à un mouvement défini a priori. Dans l'article-manifeste du *New Italian Epic* (Wu Ming, 2008), cette vague littéraire est décrite comme un sentiment partagé, une manière de lire les événements du passé récent de l'Italie, à cheval entre témoignage et reprise nostalgique, entre réalisme et postmodernisme. Il s'agit d'un genre particulier de roman méta-historique, avec des traits spécifiques liés au contexte italien. Ces productions ont en commun la sympathie qu'elles affichent pour l'attitude *pop*, entendue comme l'opposition au goût *highbrow*, comme un ensemble de connaissances diffusées à travers les médias de masse et qui mettrait l'accent sur le geste d'appropriation de ses consommateurs (le renvoi à H. Jenkins est explicite, Wu Ming, 2008 : 18). Le phénomène est marqué, en outre, par une capacité à mettre en œuvre une circulation de stratégies d'écriture innovantes qui se concrétisent souvent dans la production « d'objets narratifs non identifiés » (Wu Ming, 2008 : 7) caractérisés par une récupération de l'oralité, chargés d'interrogations critiques sur les modalités de réécriture de l'Histoire nationale et sur la rencontre entre archives et « rue ».

Contrairement aux modes d'écriture réalistes, qui recherchent une mise en scène le plus possible objective, dénotative, ce type de produit

[...] est plutôt lié à la connotation : c'est le résultat d'un travail sur le ton, sur un sens figuré, sur les attributs réels des mots... Pour le lecteur, je construis un nouveau pont : je me tourne vers son désir, le désir d'espace, d'écarts et de différences, de conflit, de surprise, d'aventure. (Wu Ming, 2008 : 4).

2.1 Négociation entre histoire et fiction dans la matière du roman

La distinction entre fiction et réalité ne passant pas par des marqueurs linguistiques spécifiques ou par des usages référentiels du langage, un texte n'est jamais reconnaissable comme purement fictionnel ou purement historique : « Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction » (J. Searle, cité par Genette 1991 : 67-68). *Romanzo Criminale* propose de jongler avec ces instances opposées : si certains éléments du texte font allusion à la réalité historique, d'autres s'en éloignent explicitement. Par exemple, sans jamais citer les sources officielles et bien qu'il invente les noms des protagonistes,

Romanzo Criminale propose une analyse profonde d'un milieu social chargé de toutes les tensions d'une époque. Le fait que l'auteur, G. de Cataldo, soit également un magistrat, n'est pas sans conséquence, car cela lui permet de connaître, par son expérience directe, les événements qu'il choisit de raconter sous forme fictionnelle. C'est aux lecteurs, selon des bases partagées, d'intégrer les informations qui leur permettront de lire le texte comme une fiction ou comme un récit historique.

À partir de l'observation de ces négociations proposées par le titre, nous pouvons étudier les formes de la réécriture des discours sur l'Histoire que propose *Romanzo Criminale*. Nous le ferons à travers la description des éléments historiques qui entrent avec force dans le récit ; de l'hybridité des matériaux qui le constituent en tant que texte littéraire; des problématiques liées à l'énonciation (la pluralité des voix narratives et le choix de regards obliques) ; des liens intertextuels et intermédiaires qui servent comme autant de voies de fuite vers des territoires environnants et qui sont, pour cela, signifiants dans des contextes déterminés. Ces éléments nous aideront à définir le lien entre *Romanzo Criminale* et le tissu des discours sociaux qui l'entourent, tant au niveau de la production qu'à celui de la réception.

Sur la quatrième de couverture de l'édition italienne du livre de G. de Cataldo, on peut lire: « Dans un passé très proche, un gang de délinquants de rue tente de s'emparer de Rome. Est-ce que cela est réellement arrivé ? » Un régime de croyance ambiguë caractérise d'emblée ce récit. La quatrième de couverture de l'édition française, à son tour, souligne ce statut hybride : « Voici l'histoire authentique de la Bande de la Magliana [...]. Toute l'histoire souterraine de l'Italie de ces années récentes (loge P2, terrorisme noir, assassinat d'Aldo Moro, politiciens et policiers corrompus, services secrets...) défile ainsi sous nos yeux, sans que jamais de Cataldo renonce aux moyens de la littérature ». Le lecteur est porté à croire et, en même temps, à douter de la vérité du récit qu'il s'apprête à explorer. Afin d'entrer dans un pacte fictionnel, n'est-il pas nécessaire de renoncer à s'interroger sur le statut de réalité des événements racontés ? « [...] l'identification d'un récit comme fictionnel implique l'acquiescement du destinataire aux règles d'un jeu particulier qui consiste à délaissé son univers réel usuel pour pénétrer à l'intérieur d'un univers fictionnel » (Esquenazi, 2009a : 51, voir aussi Schaeffer, 1999). Depuis la définition de Coleridge, la suspension de l'incrédulité (« *the willing suspension of the disbelief* ») est une des opérations primaires pour l'entrée dans le pacte de fiction.

L'ambiguïté des productions mélangeant réalité et fiction a une longue tradition, comme le remarque H. James, dans sa tentative pour s'opposer à une vision de l'art comme renoncement à la construction d'un monde visant à représenter le réel :

It is still expected, though perhaps people are ashamed to say it, that a production which is after all only a "make-believe" (for what else is a "story"?) shall be in some degree apologetic – shall renounce the pretension of attempting really to represent life. (James, 1885)

Romanzo Criminale expose d'emblée son mécanisme de *make-believe* en effectuant une opération métadiscursive, avec un effet de distanciation qui n'en est pas pour autant moins jouissif. C'est comme si le texte nous disait : « il s'agit d'une fiction, mais... attention à ce que je vous dirai sur la réalité ». Cette posture met au jour une matière hybride qui a le pouvoir d'évoquer la réalité en mettant en scène des personnages fictionnels connotés historiquement de manière forte. Nous pourrions également souligner les effets de distanciation que la présence de ce « réel » provoque chez le lecteur, comme dans le cas de l'insertion d'extraits se présentant comme des *mimèsis* de documents juridiques réels. Ce procédé, propre aux contradictions du postmoderne, s'affirme d'autant plus comme véhicule de réflexion métadiscursive à partir du moment où l'on en perçoit toute l'artificialité. Un lecteur commente ainsi :

La nouveauté du roman de De Cataldo est de fusionner réel, plausible, récit fictionnel, tissant une intrigue capable de mettre en perspective et de reconstruire toute une époque, du fond de la « route », le cœur sombre de quinze ans d'événements et d'épisodes qui ont changé pour toujours Rome, l'Italie, et chacun de nous¹.

Pour le lecteur, l'entrecroisement de la dimension individuelle des personnages et de l'histoire collective soulève également une question morale : l'émotion émanant du partage de l'intimité avec les personnages se mêle au sentiment de participer à des événements qui ont eu une grande importance dans une période de temps déterminée,

¹ Commentaire trouvé sur aNobii, un site de « catalogage social ». Il s'agit d'un réseau social réunissant des passionnés de livres : chaque utilisateur peut créer sa propre collection, discuter avec les autres internautes en contribuant ainsi, par création de fiches de lecture et de discussions, à l'enrichissement de la base de données.

http://www.anobii.com/books/Romanzo_criminale/9788806160968/01e0d4582ef23c8513/# Dernier accès le 27 septembre 2011.

produisant l'interférence de deux émotions de nature différente¹. Cela donne lieu à un problème éthique, notamment dans le cas d'un récit mettant en scène des criminels inspirés de bandits qui ont réellement existé.

La rencontre de l'Histoire et de la fiction se produit à plusieurs reprises, générant des moments où l'individuel et le collectif se trouvent face à face. Nous pouvons analyser un extrait de *Romanzo Criminale* concernant un des événements qui ont le plus marqué l'imaginaire des Italiens, l'enlèvement d'Aldo Moro.

Le lendemain après-midi, on retrouva Moro dans la via Caetani. Certains dirent qu'on l'avait abandonné exprès à mi-chemin entre les Botteghe Oscure et la piazza del Gesù* [Via delle Botteghe Oscure (rue des Boutiques obscures) et piazza del Gesù (place de Jésus) sont respectivement (ça ne s'invente pas) l'adresse des sièges du parti communiste et de la démocratie chrétienne, *ndT*]. Tout le monde devait comprendre que c'était la fin du compromis historique entre catholiques et communistes. En brandissant sa carte, Scialoja se fraya un chemin au milieu de la détresse, de la rage, de la douleur. Dans le coffre de la Renault rouge, un corps était recroquevillé. Ça, c'est un parricide, pensa Scialoja. Ils ont tiré sur le vieux père, ils l'ont regardé dans les yeux pendant qu'il mourait. Le sang des pères retombe toujours sur les enfants. Ce visage amaigri, osseux, d'oisillon, cette barbe grise pas rasée lui avaient rappelé son père dans le cercueil. Le vieux qui était mort en invoquant son fils lointain. Le vieux malade qu'il n'avait pas eu le temps d'embrasser pour la dernière fois (Cataldo, 2006 : 106)².

Le commissaire Scialoja pénètre comme individu dans l'événement historique. Les faits d'actualité (« dans le coffre de la Renault rouge [...] », l'image que tout spectateur de télévision a encore dans les yeux), sont énoncés à partir d'un point de vue collectif (« Certains dirent [...] ») et de déductions générales sur le sens de l'événement (« Tout le monde devait comprendre [...] »). La narration se brise avec l'introduction du geste du commissaire qui lutte pour être présent, pour voir, comme un individu au milieu de la foule (des substantifs, « détresse », « rage », « douleur » remplacent la description des réactions particulières des personnes qui l'entourent). L'image devient

¹ On pourrait rapprocher cette observation de la notion de « télévision cérémonielle », le sentiment de faire partie d'une communauté, face au visionnage, médié par un écran de télévision, de grands événements collectifs (Dayan et Katz, 1996).

² Cataldo, 2002 : 105-106.

épique, dépassant la dimension historique. Le mythe (le parricide) sublime le fait concret, renforcé par une réflexion ayant le poids d'un épiphonème (l'exclamation sentencieuse par laquelle on résume un discours) : « Le sang des pères retombe toujours sur les enfants ». C'est ainsi que l'analogie avec les sentiments de Scialoja prend le pas sur la mise en scène du collectif : le souvenir de la mort de son propre père clôture la narration de l'événement, comme une image singulière concrétisant l'image mythique. La dimension individuelle se substitue à la dimension collective.

Ainsi, tous les événements qui ont marqué l'histoire italienne, de 1977 à 1992, apparaissent sous forme de citations dans le récit, de manière directe lorsqu'un des personnages est responsable d'une action ayant un lien immédiat avec ces faits dramatiques (l'attentat à la gare de Bologne : « L'énormité du panorama qui s'ouvrait devant ses yeux le faisait trembler ». (*Ibidem* : 231)¹), ou sur le fond, comme pour la mort de Berlinguer, la chute du mur de Berlin², le désastre de Tchernobyl³.

L'imbrication de la réalité et de la fiction propose au lecteur un parcours dans un monde connu, *via* des marqueurs sémiotiques facilitant sa tâche cognitive d'activation d'un environnement. Des événements liés au monde du spectacle ou des problèmes sociaux ayant marqué la mémoire collective sont cités : la mort de John Lennon, celle de John Belushi (« Mais lui, il voyageait au speedball, trois doses de coke et une d'héro dans les veines, comme cet acteur américain, le gros, qui venait de clamser quelques jours plus tôt » (*Ibidem* : 325)⁴), le sida.

Cette manifestation du réel dans la fiction est réalisée aussi grâce à l'appui sur l'intermédialité : des images télévisuelles fournissent au lecteur la matière pour la construction de l'émotion et du sens. Par exemple, l'évocation directe des images en couleurs du désastre d'Ustica :

[...] il fut particulièrement frappé par un cadavre auquel manquait une jambe et qui flottait dans les eaux très bleues de la mer Tyrrhénienne. Le Froid éteignit.

¹ « *L'enormità dello scenario che gli si stava spalancando davanti agli occhi lo fece tremare* » (Cataldo, 2002 : 241).

² « Le Buffle sortit de l'asile le jour où les jeunes Allemands mettaient en morceaux le Mur de Berlin » (Cataldo, 2006 : 545) (« *Bufalo uscì dal manicomio il giorno che i ragazzi tedeschi facevano a pezzi il Muro di Berlino* » . (Cataldo, 2002 : 581).

³ « Le Froid s'évada la nuit où le monde s'interrogeait anxieusement sur le nuage de Tchernobyl » (Cataldo, 2006 : 482) (« *Il Freddo evase la notte che il mondo s'interrogava angosciato sulla nube di Chernobyl* » . (Cataldo, 2002 : 514)).

⁴ « *Ma lui viaggiava a speedball, tre parti di coca e una di ero via vena, come quell'attore americano, quello grasso, che qualche giorno prima c'era rimasto secco* » (Cataldo, 2002 : 341)

- Si, nous, on mérite perpète, à ceux-là, qu’esse y doivent leur filer ?
- On dit que c’est un accident.
- Ouais, un accident... (Cataldo, 2006 : 222)¹

Ou encore, d’autres événements, dont seul le nom arrive à produire une image correspondante, enracinée dans la mémoire des spectateurs : le tremblement de terre de l’Irpinia, l’attentat contre le Pape, ceux contre les magistrats luttant contre la mafia. Le *perturbant* des archives des « mystères de l’Italie » se trouve ici inséré dans des contextes fictionnels et il est lisible à travers un point de vue postmoderne, possédant à la fois le caractère d’un style qui met en scène ses artifices tout en laissant percevoir son poids politique.

Mais l’Histoire apparaît aussi à travers des personnages du monde politique et du spectacle qui entrent en relation à un moment ou à un autre, avec les protagonistes, possédant un rôle dans la diégèse et marquant le passage du temps chronologique :

Le pianiste attaque *La bambola*. (*Ibidem* : 108)²

Sur la fine dentelle de *Questo piccolo grande amore* de Claudio Baglioni, il se sentit au bord de larmes : mais qu’est-ce qu’ils faisaient dans cet endroit de merde ? Quel rapport entre ces connards et son petit grand amour ? (*Ibidem* : 108 -109)³.

Ces descriptions possédant une connotation historique concrète entrent parfois en relation directe avec la construction de la psychologie des personnages, comme dans le cas suivant où s’instaure une sorte de dialogue entre Freddo et le chanteur qui apparaît sur l’écran de la télévision :

¹ [...] il Libanese fu particolarmente colpito da un cadavere senza una gamba che fluttuava nelle acque azzurrissime del Tirreno. Il Freddo spense l’apparecchio.

– Se noi siamo da ergastolo, a quelli che gli devono dà ?

– Dice che è stata una disgrazia.

– Seeh, disgrazia... [...] ». (Cataldo, 2002 : 231)

² « Il pianista attaccò *La bambola* » (*Ibidem* : 108).

³ « Sulla maglietta fina di *Questo piccolo grande amore* di Claudio Baglioni gli venne quasi da piangere : ma che ci facevano in quel posto di merda ? Che cosa c’entrava il suo piccolo grande amore con questa gentaglia ? ». (*Ibidem* : 109).

Le directeur avait autorisé deux heures supplémentaires de télévision [...]. Les détenus étaient accourus en masse pour la finale du festival de Sanremo [...]. De l'autre côté de l'écran, le garçon semblait le fixer avec une expression de raillerie hargneuse. Moi, j'ai ma guitare, ma rage et ma ruse, lui disait-il, et toi, qu'est-ce que tu as ? Toi qui te prends pour le Roi de Rome, qu'est-ce que t'as ? (*Ibidem* : 416)¹

Le lecteur se trouve face à un récit qui possède tous les caractères de l'Histoire : les liens avec le monde politique, le fait divers, les actualités sont relatées avec précision de dates et de lieux. Comme le souligne J.-M. Schaeffer, « l'image ne peut transmettre des informations inédites qu'à condition qu'elle soit par ailleurs partiellement redondante avec la mémoire, avec les savoirs du récepteur » (Schaeffer, 1987 : 89-90).

Le « savoir latéral » du spectateur est appelé à construire le monde fictionnel avec la conséquence d'un effet de proximité, déterminant une incertitude dans l'attribution de frontières précises : il n'y a pas de saturation cognitive. Cette modalité de réécriture fictionnelle de l'Histoire peut conduire à sa meilleure compréhension.

Le terme entrecroisement nous semble bien définir le rapport entre fiction et réalité que l'on peut observer dans ce produit. Il décrit un « enveloppement mutuel » (Ricoeur, 1985 : 329), une structure dans laquelle sont à l'œuvre des mouvements de divergence et de convergence. Fiction et vie quotidienne se rencontrant dans l'expérience, elles ne seraient analysables, « pour la nature corrélatrice de leurs causes et effets » (Ricoeur, 1985 : 329), que dans le rapport de l'une à l'autre.

La documentation des événements de l'histoire italienne est plongée dans le contexte de la littérature de genre qui exerce une fascination reconnue au niveau de la production et de la réception. Histoire et fiction se rencontrent dans chaque chapitre ; la dimension individuelle et la dimension collective s'en trouvent continûment entremêlées. Ceci soulève un questionnement : les vies des personnages remplissent la fonction de réécrire l'histoire ou, *vice-versa*, l'Histoire sert-elle comme fond pour connoter de manière réaliste le roman noir ?

¹ « Il direttore aveva concesso due ore extra di televisione. [...] I detenuti erano accorsi in massa per la finale del Festival di Sanremo [...] Il ragazzo, di là dallo schermo, sembrava fissarlo con un'espressione di scherno corrucciato. Io ho la mia chitarra e la mia rabbia e la mia astuzia, gli diceva, e tu cos'hai ? ». (Cataldo, 2002 : 443).

2.2 Un statut générique de frontière

Le genre, fonctionnant comme base partagée prenant appui sur un ensemble de récits fictionnels, revêt une place centrale dans la construction du pacte fictionnel : la relation au monde passe par la relation à d'autres œuvres (Esquenazi, 2009a : 67) ; le genre devient ainsi une catégorie de l'interprétation (cf. Moine, 2002). La tradition du roman noir et la reconstruction d'événements de l'Histoire contemporaine se rencontrent dans un dispositif qui se montre capable d'assurer une circulation de discours amalgamant les émotions individuelles et collectives, la réflexion historique et le divertissement postmoderne.

Au croisement de sources multiples, *Romanzo Criminale* se constitue comme produit accessible et, en même temps, comme nœud d'un réseau intertextuel complexe évoquant un mélange de genres qu'un lectorat averti saura saisir. Selon certains lecteurs, comme le témoigne l'extrait suivant d'un *blog* consacré au livre, on est face à un produit hybride :

Difficile de le définir comme un roman : il n'en possède pas la définition, le rythme, le charme, le message et la puissance d'évocation ou, « simplement », l'étude linguistique-sociologique du pasolinien *Les Ragazzi*. Difficile par ailleurs de le définir comme un livre d'actualité pour son manque de rigueur journalistique ou judiciaire, de références claires à la documentation utilisée et pour la façon romancée de relater les faits. Mais c'est quoi alors ? C'est une fiction littéraire¹.

Se proposant comme un roman, par son titre, l'œuvre expose sa poétique, en déclarant son statut générique, qui nous apparaît immédiatement marqué par le métissage. Conformément au caractère polymorphe du genre romanesque, le lecteur y est invité à accepter un pacte où il sera question de plonger dans une fiction, construite par une négociation de deux instances génériques opposées : le romanesque et le crime s'y combinent. À l'image du *Furieux* de Lodovico Ariosto (rappelons-en l'*incipit* : « Je

¹ <http://www.ibs.it/ser/serdsp.asp?isbn=9788806160968&rec=1>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

chante la galanterie, les combats, les chevaliers, les dames, les amours et les exploits... »¹), amour et guerre, action héroïque et vie privée constitueront la matière composite de notre objet.

Le titre renvoie également à la production de ladite « paralittérature » de genre : le roman policier, le *hard-boiled* d'origine anglo-saxonne, la tradition cinématographique du polar de série B, constituent des clés de lecture pour ce produit multiforme : « le roman populaire est au roman romantique ce que le mélodrame est au drame : à la fois une limite et une tentation, un phénomène qui fascine, attire et repousse » (Vareille, 1989 : 13). Entre art *lowbrow* et *highbrow* (Levine, 1990) ces produits se caractérisent par leur capacité à nouer des liens avec différentes traditions textuelles et à faire appel à des publics hétérogènes.

Une modalité de l'opposition entre les instances génériques composant le texte apparaît, en filigrane, lorsque l'on s'aperçoit par un écho, par un effet musical, du lien intertextuel que le titre propose avec un film italien des années 1970. Dans l'extrait que nous avons cité plus haut, le lecteur proposait un acte de reconnaissance du procédé rhétorique présenté par le titre : « [...] il s'agit premièrement d'un roman populaire [...] ».

La référence est *Romanzo Popolare (Romance et confidences, 1974)*, film de Mario Monicelli qui met en scène les tribulations d'un délégué syndical (Ugo Tognazzi), marié à une très jeune femme et fou de jalousie. Ce film restituait une image réaliste de l'époque, à travers les petites misères du quotidien, le travail à l'usine, l'amour pour une équipe de football. La résonance de ces deux titres permet de décrire les deux parcours possibles pour l'Italien dans ces années incertaines : rester un prolétaire, respecter la loi, ou devenir un criminel, cumuler une énorme fortune et respirer le vertige. L'adjectif *criminel* se superpose dans le titre à ce *populaire* connu par les spectateurs italiens : *Romanzo Criminale* se proposant ainsi dans une circulation de discours qui garantira le lien avec l'époque des années 1970 et le milieu populaire d'appartenance des protagonistes.

Entre polar, œuvre *pulp*¹, document de reconstruction de la réalité historique, le statut de genre de *Romanzo Criminale* est très ambigu. Voyons quels sont les éléments appartenant à ces formes différentes qui s'entrecroisent dans le texte.

¹ « *Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, /Le cortesia, le audaci imprese io canto...* ».

La structure est celle du feuilleton. Des sous-chapitres très brefs sont assemblés en chapitres portant l'indication du mois et de l'année dans lesquels se situent les événements, accompagnés d'un titre. Chaque sous-chapitre se concentre sur la narration des faits concernant un personnage ou un groupe restreint, et relate le développement d'une action dans un temps déterminé. Ainsi, la lecture procède dans une alternance convergente et divergente des focalisations sur des personnages, ce qui produit une attente orientée vers la solution des intrigues primaires et secondaires. La suspension de la narration d'une action, qui reprendra quelques sous-chapitres ou chapitres plus tard, produit un suspense typique de la structure du feuilleton : le lecteur construit le récit à travers des moments d'action violente, de réflexion sur les stratégies politiques et interpersonnelles des personnages, et des situations romantiques, avec une conscience de plus en plus claire que toutes ces actions sont étroitement liées les unes aux autres.

Cette structure produit également une alternance entre l'action des bandits et l'action des opérateurs de la Justice qui enquêtent sur leurs crimes, le commissaire Scialoja et le juge Borgia, dont le rôle devient de plus en plus central proportionnellement à l'accroissement de leur savoir sur la bande, qui va de pair avec leur implication personnelle dans les faits. Scialoja s'affirme comme le personnage central, vrai antagoniste de Dandy, à partir de la deuxième partie du livre, dans laquelle ses liens avec le côté obscur de la Justice, ainsi que sa relation avec Patrizia, l'amante de Dandy, se complexifient. Le lecteur suit son parcours de découvertes progressives, parfois miraculeuses, parfois très ardues. La transformation du personnage de « jeune homme inquiet », à flic sans scrupules, se fait grâce à la structure du feuilleton qui rend possible la valorisation de sa quête comme expérience individuelle portant le personnage à une lucidité de plus en plus efficace jusqu'à l'obtention de son objectif et, tout à la fois, accompagnant le lecteur à la découverte du scénario historique environnant.

Ce parcours se fait selon les stéréotypes de la paralittérature, qui met en place des « *stratégies poïétiques de facilitation à base de répétition* » (Bleton, 1999 : 230). On observe la réitération de situations où l'on trouve le commissaire dans son bureau

¹ Le terme *pulp* est un genre littéraire et cinématographique italien, caractérisé par un style cru et un réalisme exagéré (qui ne cache pas l'inspiration provenant du film *Pulp Fiction* ; on utilise aussi l'adjectif « tarantinien »). Notamment, il est représenté par une série d'œuvres des auteurs de la génération des « cannibales » : *Fango* (N. Ammaniti, 1996), *Fonderia Italghisa* (G. Caliceti, 1996), *Bastogne* (E. Brizzi, 1997), *Occhi sulla graticola* (T. Scarpa, 1997), *Destroy* (I. Santacroce, 1997), *Superwoobinda* (A. Nove, 1998).

discutant avec le juge Borgia qui, au fur et à mesure, lui cède la place dominante, reconnaissant son ambition et ses capacités ; de scènes d'interrogatoire où un des criminels est confronté directement à Scialoja et, soutenu par ses avocats, refuse de donner des indications utiles ; des situations où les bandits se réunissent pour préparer des stratégies d'action, ou pour punir un membre qui a trahi. Le schéma typique du genre policier bâtit un squelette sur lequel s'appuieront les variations, distorsions et transpositions que lui feront subir les *fans*.

Le stéréotype devient un élément avec lequel jouer : au niveau formel, selon le schéma de la poursuite, au niveau micro-structurel, avec la présence de scènes récurrentes ; et, surtout, au niveau thématique, prenant appui sur l'encyclopédie générique du lecteur, avec la détermination des personnages passant par des schémas connus : le flic désenchanté, la femme fatale, le fou, les victimes innocentes.

C'est en s'appuyant sur des clichés connus par le lecteur, étiquettes pragmatiques aisément reconnaissables, que le texte expose son insertion dans une tradition. La mise en scène des événements concernant la « Banda della Magliana » ne peut que passer par le polar, conformément à la nature des faits racontés : cela est à la base d'une plongée dans la fiction qui semble éloigner le lecteur de la lecture des faits racontés en lien avec la réalité historique. En effet, une lecture fidèle aux canons du genre est possible. Mais la réflexion sur l'Histoire peut bénéficier d'un traitement fictionnel qui rend plus proches les événements racontés par le roman.

Chez Platon, déjà, « le niveau de la mimésis est celui où la relation à la vérité n'est même pas celle d'un simple non-savoir, mais bien celle d'une feintise d'un rapport à la vérité [...] » (Schaeffer, 1999 : 46). La fiction rend possible la construction d'un discours sur le monde, possédant des caractères de vérité. C'est par le roman, et plus précisément le roman noir, que les faits de la Banda della Magliana peuvent être racontés. La réalité s'appuie sur la fiction et, inversement, dans une négociation d'instances différentes, qui à la fois facilite et complique le travail cognitif du lecteur.

La reconnaissance des codes génériques est la compétence cognitive essentielle de la lecture paralittéraire, en absence de laquelle un lecteur peu familier de ces codes ne saurait pas saisir la part fictionnelle du récit (Bleton, 1999). Ces cadres génériques soutiennent le travail cognitif, tout en faisant appel à des parcours émotionnels connus (Eco, 1986).

Ainsi, la caractérisation des personnages passe par des cadres traditionnels : le manichéisme dans la schématisation des rapports *genrés*, par exemple, définit un monde de relations hétéronormatives dans lequel les hommes et les femmes sont perçus comme deux pôles opposés, relevant de deux sphères se rejoignant sur le plan de la rencontre sexuelle, du rapport filial ou de l'amour romantique. Les personnages féminins majeurs sont des prostituées ou les compagnes des bandits, conformément à la tradition du roman noir.

2.3 Le rôle des femmes

Considérées comme un obstacle aux désirs de puissance des protagonistes, les femmes possèdent une psychologie moins définie que celle des hommes : elles sont reléguées au statut d'objets ou de supports pour les actions des protagonistes. Comme dans les meilleurs romans noirs, les prostituées sont une source d'information pour les policiers, avec la différence qu'ici le commissaire doit l'apprendre : ce sera son point de départ pour une transformation en vrai flic de polar :

Les occasionnelles sont une mine d'informations. Si tu me permets le jeu de mots, elles vivent dans la terreur de l'occasion, celle où elles seraient découvertes (Cataldo, 2006 : 54)¹.

Le personnage féminin central est Patrizia, un personnage complexe construit sur des clichés du genre, la femme fatale, prostituée, vrai pivot de l'opposition entre Dandy le bandit et le commissaire Scialoja, entre le Crime et la Justice, grâce à la souveraineté du désir qu'elle sait imposer à tous les deux. Dès son apparition, elle est présentée comme une jeune « déesse ». Dandy fait d'elle ce qu'il veut, ou du moins il le croit, grâce à son argent. Mais la jeune femme est capable d'imposer son caractère et sa volonté, acceptant un jeu de négociation avec un air expérimenté :

– Va prendre une douche, chéri, ordonna-t-elle d'une voix douce.

¹ « *Le puttane irregolari sono una miniera di informazioni. Se mi passi il gioco di parole, vivono nel terrore di essere sputtunate. Un buon poliziotto ci può sguazzare tutta la carriera. E fare un sacco di arresti. Pensaci, ragazzino !* » (Cataldo, 2002 : 51)

Le Dandy fila, très excité. Quand elle entendit couler l'eau, Patrizia vida le portefeuille et plaça les billets dans le tiroir de la table de nuit.

À son retour, il la trouva étendue sur le lit, jambes ouvertes. (Cataldo, 2006 : 48)¹.

Patrizia se révèle être un personnage possédant un regard propre sur les événements, capable de s'interroger sur le plaisir féminin:

Elle le laissa faire sans participer plus que ça : quand même, le Dandy apprenait vite, il s'était déjà dégrossi. Quant au plaisir, Patrizia avait appris depuis un bon moment qu'on peut le trouver partout, sauf entre les jambes. (*Ibidem* : 61)².

Qui sait où était la passion, dans quelle partie du corps. Pas entre les jambes, pas dans la tête, pas dans le cœur. Quelque part ailleurs, sûrement. Peut-être dans une glande que certains ont et d'autres pas. [...] Et au plus profond de son cœur, elle l'enviait. Elle, cette glande, ne l'avait jamais sentie en elle. (*Ibidem* : 349)³.

Ou, encore, les femmes sont décrites à travers une image idéalisée, comme dans la première description de Roberta, destinée à voler le cœur au Froid :

Il lui venait à l'esprit, tandis qu'elle déroulait une blague après l'autre, une cigarette après l'autre, des paysages de campagne et de mer, et d'autres images qu'il ne pensait pas avoir jamais possédées dans son imagination limitée. Et quelque chose de chaud et de tendu le prenait au creux de l'estomac et descendait jusqu'au sexe quand elle lui décochait un sourire furtif ou laissait tomber une caresse distraite sur sa cuisse. (Cataldo, 2006 : 220)⁴

¹ « - *Va' a farti una doccia, caro, - ordinò, dolce.*

Dandi schizzò via eccitatissimo. Quando sentì scorrere l'acqua, Patrizia svuotò il portafogli e ripose le banconote nel cassetto del comodino.

Al suo ritorno, lui la trovò stesa sul letto, a gambe aperte ». (Cataldo, 2002 : 45).

² « *Lei lo lasciò fare senza partecipare più di tanto : comunque Dandi imparava presto, e s'era già dirozzato. Quanto al piacere, Patrizia aveva capito da un pezzo che si può trovare dappertutto, meno che in mezzo alle gambe ».* (Cataldo, 2002 : 60).

³ « *Chissà dove stava la passione, in che parte del corpo. Non tra le gambe, non in testa, non nel cuore. Da qualche altra parte, sicuramente. Forse in una ghiandola che alcuni ce l'hanno e altri no. [...] E la invidiava, dal profondo del cuore. Lei, quella ghiandola, non se l'era mai sentita dentro ».* (Cataldo, 2002 : 368)

⁴ « *Gli venivano in mente, mentre lei inanellava una battuta dietro l'altra, una sigaretta dietro l'altra, paesaggi di campagna, e mari, e altre immagini che non pensava di aver mai posseduto nella sua limitata fantasia. E qualcosa di caldo e di teso lo afferrava alla bocca dello stomaco, e scendeva giù giù sino al*

C'est elle qui prend l'initiative, en lui laissant son numéro de téléphone ; de la même manière, Donatella se montre capable d'un geste de vengeance envers son homme qu'elle a surpris en train de la tromper: « Donatella attendit patiemment que la basanée ait débarrassé le plancher puis sortit le poinçon et laissa à son homme un petit souvenir sur l'épaule » (*Ibidem* : 198)¹. Si la représentation des femmes peut se réaliser dans des moments d'approfondissement de l'individualité de celles-ci qui, bien que rares, produisent une rupture de l'homosocialité des rapports des protagonistes, très souvent les femmes sont l'objet de violence, qu'elle soit verbale ou physique. Dans le premier cas, les protagonistes soulignent leur besoin de chasteté au nom du projet commun, dans le deuxième, les descriptions glissent rapidement vers une mise en scène extrémiste de la violence.

Tout au long du livre les hommes manifestent, dans la plupart des cas, un mépris affiché pour les femmes et la volonté de se détacher des plaisirs de la chair qu'elles représentent, afin de pouvoir se consacrer à leurs plans criminels, comme dans cette réflexion du Libanais :

Les femmes lui plaisaient, et pas qu'un peu. Mais comment l'expliquer au Dandy ? C'est un problème militaire, aurait-il dû lui dire. C'est une guerre, qu'on mène. Et quand t'es en guerre, tu peux pas te permettre de distractions. Non qu'une partie de baise aurait pu lui faire du mal mais... s'engager, ça non. Il fallait rester propre... comment dire ? Chaste, voilà, d'une certaine manière, chaste. Comme les prêtres (*Ibidem* : 50-51)².

Ou ce dialogue entre le Froid et le Noir, à l'occasion duquel ils mettent en avant la supériorité des valeurs de l'amitié sur celles de l'amour hétérosexuel, ce qui leur permet de garder intacte leur virilité et de poursuivre les activités qui leur permettent de vivre leur rêve de grandeur criminelle :

Sesso, quando lei gli scoccava un sorriso furtivo o lasciava cadere una distratta carezza sulla coscia » (Cataldo, 2002 : 228).

¹ « *Donatella attese pazientemente che la moracciona sbarcasse, poi tirò fuori il temperino e lasciò al suo uomo un ricordino sulla spalla ».* (*Ibidem* : 205).

² « *Le donne gli piacevano, eccome. Ma come spiegarlo al Dandi ? E' un problema militare, avrebbe dovuto dirgli. Questa è una guerra. E quando sei in una guerra non puoi permetterti distrazioni. Non che una scopata avrebbe fatto male, ma... coinvolgimenti, quelli no. Bisognava mantenersi puliti.. com'è la parola ? Casti, ecco, in qualche modo casti. Come i preti »* (*Ibidem* : 50).

- Tu aimes les femmes, Noir ?
- Et toi ?
- Comme tout le monde.
- Tu vas souvent chez Patrizia ?
- Jamais. J’ai dit les femmes, non les putains.
- Les putains, les femmes... quelle différence ? L’acte est toujours le même
- Tu le penses vraiment ?
- Pas toujours. Mais les femmes peuvent poser un problème. Il faut pas se laisser dominer.
- [...]
- Les femmes vont et viennent, Froid. Comme tout dans la vie.
- À part l’amitié.
- Eh, oui. À part l’amitié (Cataldo, 2006 :181)¹.

Le contexte rend possible une mise en scène spectaculaire des actions des personnages, qui nécessite non seulement des caractères génériques du polar, reconnus par les lecteurs, mais aussi une exaspération de la violence qui passe par la construction d’un style spécifique. À l’atmosphère chargée de tension, aux stratégies obscures des protagonistes dans la lutte entre Bien et Mal, s’ajoute un élément renforçant la puissance de l’émotion : la réaction physique de dégoût jouissif recherchée chez le lecteur.

Dans la relation entre Pischello et Rossana, un couple de jeunes bourgeois gâtés qui se rencontre par hasard dans le piano-bar de luxe, propriété du gang, on retrouve les éléments du polar et une tension montante se teintant d’une tonalité *pulp* de plus en plus poussée. Le chapitre décrivant leur rencontre se charge rapidement de la rivalité entre deux hommes, Mainardi et Pischello, pour Rossana (Cataldo, 2006 : 528 et surtout p. 530). La séquence vire, après quelques dialogues conventionnels, à une violence

¹ « – *Ti piacciono le donne, Nero ?*

– *E a te ?*

– *Come a tutti.*

– *Vai spesso da Patrizia ?*

– *Mai. Ho detto donne, non puttane.*

– *Puttane, donne... che differenza fa ? L’atto è sempre quello !*

– *Lo pensi davvero ?*

– *Non sempre. Ma le donne possono essere un problema. Non bisogna farsi dominare »* (Cataldo, 2002 : 186).

extrême. À cause d'une femme fatale, qui n'est là que pour faire taire son ennui, l'action peut commencer. Les éléments du polar prolifèrent dans la description : champagne, voiture de luxe, billets de cent, pistolet, sang, vomi. À la sortie de la boîte, Pischello tabasse son adversaire et s'en va avec la fille, laissant Mainardi dans sa vomissure et son sang.

Le Minot taxa pour elle la Testarossa jaune d'un Arabe et l'amena à Fregene. Ils se promenèrent sur la plage main dans la main. Le Minot lui raconta son histoire. Elle lui dit qu'à quatorze ans, elle avait fugué de chez elle avec une copine. Elles avaient vécu ensemble pendant trois mois. Sa copine se shootait. Pour se payer la dope, elles avaient fait le tapin et un film porno.

– Je suis riche, déclara-t-elle.

– Moi aussi. J'aime le fric... (Cataldo, 2006 : 531)¹.

L'idylle est destinée à se terminer de manière tragique :

Ils se virent au Zodiaco. Rossana était bourrée de sédatifs et d'alcool. [...] Plus elle se frottait à lui, plus il se demandait comment il avait pu éprouver un jour du désir pour un tel cadavre. [...] lorsque, subitement, elle lui griffa une joue. [...] Le Minot la souleva d'un bloc et la balança n'importe où. Rossana défonça la balustrade en bois et tomba sur la route en dessous. Un camion passait. Il n'eut pas le temps de freiner. Le Minot la vit se désintégrer sous l'impact de cette masse imposante et comprit que l'atmosphère se faisait pesante (*Ibidem* : 577)².

L'attrait pour la littérature de genre est déclaré. Le *pulp*, caractérisé par un amour pour la violence gratuite, des images crues, l'insistance sur la présence du sang, dépeint avec un réalisme extrême, est présent dès le début dans la description des

¹ « Il Pischello rubò per lei la Testarossa di un arabo e la portò a Fregene. Passeggiarono sulla spiaggia tenendosi mano nella mano. Il Pischello le raccontò la sua storia. Lei gli disse che a quattordici anni era scappata di casa con un'amica. Avevano vissuto insieme per tre mesi. L'amica si bucava. Per pagarsi la roba avevano fatto marchette e un film porno.

- Sono ricca,- disse lei.

- Anch'io. Mi piacciono i soldi... » (Cataldo, 2002 : 565).

² « Si rividero allo Zodiaco. Rossana era imbottita di sedativi e di alcool. [...] Più lei gli si strofinava addosso, più lui si domandava come avesse potuto un giorno provare desiderio per un simile cadavere. [...] quando lei, improvvisa, gli graffiò una guancia. [...] Il Pischello la sollevò di peso e la scaraventò da qualche parte. Rossana sfondò la staccionata di legno e precipitò nella strada sottostante. Passava un camion. Non ci fu tempo per frenare. Il Pischello la vide disintegrarsi sotto l'impatto di quella massa imponente e capì che l'aria si faceva pesante » (*Ibidem* : 617).

actions des bandits. Pour montrer la brutalité croissante de leur comportement, ces images grotesques sont de plus en plus présentes dans la deuxième partie et vers la conclusion, lorsqu'au projet impérial du Libanais, mort désormais depuis des nombreuses années, se substitue la réalité décadente d'un Bas-Empire allant vers son inexorable dérive. Ceci construit un lien avec la paralittérature, le stéréotype, les codes génériques, le lien avec le roman noir, qui contribuent à la création d'un choc entre fiction et composante mimétique réaliste, mettant en évidence la porosité des frontières entre fictionnel et non-fictionnel.

De nombreuses scènes sont caractérisées par l'humour, élément qui, encore une fois, ajoute des nuances au genre principal. Dans la description d'une des arrestations des bandits, le ton autrement dramatique vire au sarcasme, à un comique de théâtre de boulevard : « Botola, qui habitait encore avec sa mère, essaya de se cacher dans un placard, mais il fut trahi par un éternuement » (Cataldo, 2006 : 401)¹.

2.4 L'hybridité des matériaux

Tout au long du livre, nous sommes confrontés à l'hétérogénéité du matériel narratif. L'hybridité des matériaux composant ce produit littéraire en fait un objet à facettes multiples, dont la forme et les contenus engagent une réflexion métadiscursive sur les modalités de la représentation de l'Histoire. Il s'agit, par exemple, de témoignages judiciaires et d'articles de journaux qui reproduisent « fidèlement » la structure des documents officiels et qui prennent dans le livre l'espace d'un chapitre, se proposant ainsi comme des documents indépendants, « externes », des évidences d'une réalité qui déborde au-delà de l'espace du récit. L'univers de l'Italie reconstituée par le livre est censé être d'autant plus vraisemblable qu'il apparaît à travers des textes qui ne sont pas produits par un narrateur omniscient, mais qui sont reproduits comme des preuves tangibles de la « réalité » des choses narrées. Bien qu'ils soient entièrement fictionnels, ils se présentent comme des « preuves officielles » dans leur intégrité, ayant la fonction de garants de la vérité de ce qui est raconté. La mise en relief de structures

¹ « *Botola, che ancora viveva con la mamma, cercò di nascondersi in un armadio, ma fu tradito da uno starnuto* » (*Ibidem* : 428).

sous-jacentes du monde raconté agit comme un gage de réalisme dans la représentation globale d'un monde.

Si « le passé [est] protagoniste de la narration » (Barthes, 1973 : 149), il passe par la représentation des menus détails qui, pour Barthes, sont porteurs du plaisir du texte, lorsqu'il se demande :

Pourquoi, dans les œuvres romanesques, biographiques, y a-t-il (pour certains dont je suis) un plaisir à voir représenter la « vie quotidienne » d'une époque, d'un personnage ? Pourquoi cette curiosité des menus détails : horaires, habitudes, repas, logements, vêtements, etc. ? Est-ce le goût fantasmatique de la « réalité » (la matérialité même du « *cela a été* ») ? Et n'est-ce pas le fantasme lui-même qui appelle le « détail », la scène minuscule, privée, dans laquelle je puis facilement prendre place ? Y aurait-il en somme des « petits hystériques » (ces lecteurs-là), qui tireraient jouissance d'un singulier théâtre : non celui de la grandeur, mais celui de la médiocrité (ne peut-il y avoir des rêves, des fantasmes de médiocrité ?) (*Ibidem* : 119).

À cette présence d'une réalité reconstituée dans le livre correspond, avec non moins d'ambiguïtés, la présence, dans le film, d'images d'archives relatant les événements de l'enlèvement de Moro, de l'attentat contre Pape Jean Paul II, de la victoire de l'Italie à la Coupe du monde de 1982 que nous analyserons dans la partie consacrée à l'étude du film de M. Placido.

Nous pouvons remarquer, aussi, comme nous le verrons pour la série, la présence de chartes. Le besoin de systématiser la complexité des événements du monde du récit se concrétise dans la présence des grilles dans lesquelles le lecteur peut retrouver tous les personnages et les descriptions de leurs activités (voir par exemple la grille produite par Libanais – Cataldo, 2006 : 232-233, où on liste les revenus de chaque composant du groupe et qui marque le climax de sa volonté de centralisation du pouvoir).

En appendice du livre, une autre liste, cette fois des survivants à la fin de l'histoire : chaque nom est accompagné par la description du destin correspondant (qui s'est rendu à la justice, qui a été tué, qui est parti en exil).

Par ailleurs, la volonté de construire une géographie du monde du récit est présente aussi chez les spectateurs : nombreux, dans les forums, sont ceux qui

demandent des éclaircissements concernant les identités des personnages, donnant ainsi lieu à une production collective de chartes de correspondances entre les personnages du livre et les protagonistes des faits réels.

Accompagnant ces documents « externes », mais encore d'appartenance textuelle, sont très souvent présentés des extraits provenant d'un autre média. L'audiovisuel fait son apparition tout au long du récit, sous des formes variées : les personnages vivent dans un contexte exposé à l'influence des images de cinéma : ils regardent la télévision, ils vont au cinéma, ils parlent de films, ils en rêvent même. Ils connaissent très bien le cinéma qui leur sert de cadre pour l'interprétation du monde : « Ils échangèrent un salut réciproque en inclinant plusieurs fois la tête. Comme les Japonais dans les films, pensa ironiquement le Libanais » (Cataldo, 2006 : 94)¹. Dans cet exemple, le mouvement de ses adversaires est interprété par le Libanais comme une « technique du corps » (Mauss, 1934) qu'il compare à celle des personnages des films japonais.

Ou, encore, Vanessa est comparée à Maria Schneider : « Une petite personne distinguée, élégante, classieuse, une vague ressemblance avec l'actrice au visage de fillette un peu boudeuse qui se le faisait beurrer dans le *Dernier Tango à Paris* [...] ». (Cataldo, 2006 : 150)². Le texte s'appuie sur le médium cinématographique à des fins descriptives qui, tout en caractérisant les personnages, constituent des liens intertextuels vers un ensemble de discours environnant.

Dandy, par exemple, construit son personnage à travers des stratégies de distinction sociale (Bourdieu, 1979) qui évoluent tout au long du livre. Le cinéma lui sert d'inspiration pour perfectionner son style : « [...] il s'était mis à en fumer après avoir vu un film avec Paul Newman et s'était même inscrit à un club de mordus de havanes » (Cataldo, 2006 : 371)³. Tout au long du récit, et jusqu'au jour de sa mort, il caresse le rêve de faire lui-même du cinéma. Son idée du cinéma se fait de plus en plus claire : du désir embryonnaire de produire un film d'action inspiré de sa vie, il arrive, au fur et à mesure, à réfléchir aux acteurs à engager (« Al Pacino, il doit pas coûter si cher

¹ « Si scambiarono un saluto reciproco chinando più volte il capo. Come i giapponesi nei film, pensò ironico il Libanese » (Cataldo, 2002 : 94).

² « Una personcina distinta, elegante, un tipo di classe, con una vaga somiglianza con l'attrice dal volto di bimba un po' imbronciata che si faceva imburrare nell'Ultimo tango a Parigi [...] ». (Ibidem : 153).

³ « Aveva cominciato a fumarli dopo aver visto un film con Paul Newman e si era persino iscritto a un club di patiti dell'Avana » (Cataldo, 2002 : 393).

que ça ») et, finalement, aux mouvements de caméra à suggérer au réalisateur¹. Le cinéma est présent comme bien culturel du point de vue d'un personnage qui croît pouvoir acquérir une distinction à travers son statut de produit culturel légitimé par l'institution : passer du statut de criminel de rue à producteur de cinéma lui donnerait l'occasion de monter un commerce lui permettant de blanchir une somme d'argent importante.

La culture cinématographique, comme élément de distinction sociale, sert d'appui à la narration de manière plus large pour dessiner le caractère des personnages et, dans les cas que nous analyserons par la suite, possède un pouvoir qu'il serait incorrect de reléguer à la simple dénotation. Scialoja, quand il est encore un jeune commissaire idéaliste, fréquente des salles d'art et d'essai : un soir, il est confronté pour la énième fois avec *La Soif du mal*:

« Au ciné-club de la via Benaco, on donnait *La Soif du mal*. Il l'aurait volontiers revu pour la onzième, non, la douzième fois. Chaque fois, l'histoire le mettait dans tous ses états. Charlton Heston était un policier démocratique et respectueux du droit, comme il aspirait à l'être. Orson Welles un bandit en uniforme, pourri, cupide, corrompu. Un fasciste, comme la plus grande partie de ses collègues. Mais Heston était aussi un couillon capable de se faire mener par le bout du nez à cause des larmes d'un poseur de bombes. Et Welles un génie de l'enquête qui sentait la puanteur du coupable quand le cadavre était encore tiède. Comment ne pas l'admirer ? » (Cataldo, 2006 : 102-103)².

La fascination pour le côté obscur de la Justice est représentée à travers une image cinématographique. Le cinéma se montre comme un médium capable de donner forme aux pensées et aux désirs du personnage et, au niveau de la description, un outil employé par le texte pour transmettre aux lecteurs une image – forte en connotations – des sentiments du personnage. Le besoin d'effectuer une comparaison avec les deux

¹ Le désir de concevoir sa propre vie comme un film est très commun chez les gangsters, à en croire *Gomorra*, où un boss mafieux se fait construire une villa à l'image de celle du *Scarface* de Brian De Palma (encore Pacino comme élément capital de la culture des gangster), (cf. Saviano 2006 : 274-281).

² « *Al cineclub di via Benaco davano L'infernale Quinlan. L'avrebbe rivisto volentieri per l'undicesima, no, dodicesima volta. Ogni volta la storia lo mandava in crisi. Charlton Heston era un poliziotto democratico e garantista, come lui aspirava a essere. Orson Welles era un bandito in divisa, sporco, avido, corrotto. Un fascista, come la maggior parte dei suoi colleghi. Ma Heston era anche un coglione capace di farsi menare per il naso dalle lacrime di un bombarolo. E Welles un genio investigativo che subodorava la puzza del colpevole a cadavere ancora caldo. Come non ammirarlo ?* » (Cataldo, 2002 : 102).

protagonistes du film est donc signe à la fois de la culture de Scialoja, le personnage fictionnel, et d'un renvoi à la culture des lecteurs. L'évocation du monde de *La Soif du mal* fonctionne comme présentation autonome du caractère et du destin de Scialoja. Par prudence, le texte opte pour une description des caractères des personnages interprétés par Heston et Welles (et il se sert des noms des acteurs, utilisant une forme de complicité avec les spectateurs qui, notamment, sont plus attentifs aux stars qu'aux noms des personnages fictionnels, et surtout dans le cas de monstres sacrés), afin de rendre compréhensible la similitude pour le lecteur qui n'aurait pas vu le film. Le dualisme de ce personnage, travaillé par une tension entre la Justice au sens démocratique et le côté obscur de celle-ci, a déjà été montré dans la rencontre avec Patrizia, dans sa volonté à n'en faire qu'à sa tête, et qui se manifesterà tout au long du livre. Scialoja n'est ni bon ni méchant : la similitude cinématographique le présente comme un personnage complexe et c'est justement son rôle de spectateur assoiffé des images de ce film qui nous le rend concret, culturellement et socialement.

Crapaud, le triste copain homosexuel de Patrizia, possède un richissime imaginaire cinématographique. Dans ses fantaisies sexuelles, qu'il relate scrupuleusement pour le plaisir de son auditoire, il se compare aux divas *glamour* des films cultes : une fois il est Marilyn Monroe en robe de soir, une autre, une héroïne d'un western, enfin l'actrice-réalisatrice Ida Lupino. Le cinéma permet à ce personnage de s'incarner dans des divas féminines, de produire une performance de genre :

– Mais où tu vas les chercher, tous ces rêves, Crapaud ?

– Au cinéma, ma chérie. Dans le grand cinéma d'autrefois (Cataldo, 2006 : 138)¹.

Ces éléments étrangers aux textes fonctionnent aussi comme des marqueurs de la métadiscursivité du produit, le définissant comme un pastiche de l'œuvre de dénonciation, à lire dans une perspective postmoderne : la fiction se mêle avec la reconstruction historique, dans le désir ambigu de s'ancrer à l'Histoire pour la raconter à travers une fiction. Par exemple, le genre du livre est interprété à travers la référence au *poliziottesco* : « Trentedeniers était monté dans l'autre voiture avec le grand type qui

¹ « – Ma da dove li prendi tutti 'sti sogni, Ranocchia ?

– Dal cinema, tesoro mio. Dal grande cinema di una volta ». (Cataldo, 2002 : 138-139).

semblait la mauvaise copie de Tomas Milian dans son feuilleton série B, le commissaire Poubelle » (Cataldo, 2006 : 58)¹.

Nous pouvons imaginer une relation de cette intermédialité interne au texte avec la définition du « barbare » que propose P. P. Pasolini (1976). Le « barbare » serait tout élément pris de force dans la réalité et qui est inséré dans un texte littéraire, ou pictural, à l'image des morceaux de journaux collés dans les toiles cubistes de Picasso et de Braque. Ces éléments serviraient, pour Pasolini, de lieux où l'œuvre d'art devient transparente et par lesquels la réalité peut ressurgir, évoquant des liens qu'elle seule, en tant qu'élément vivant et sur lequel le spectateur n'a pas de doute ontologique, peut provoquer.

Bien que la définition de Pasolini comporte une foi dans le réel qui nous semble peu appropriée dans le cadre d'une production dont nous avons décrit les modalités du rapport au réel, l'accent sur la différence de nature entre ces objets qui se trouvent les uns à côté des autres dans le texte de G. De Cataldo nous fait réfléchir sur le sens, pour le lecteur, de la pluralité des sources de l'énonciation.

Comme le souligne de manière efficace un internaute, dans son blog, le recours au cinéma de genre est parfois le meilleur moyen de restituer l'atmosphère d'une époque :

Pourquoi le *poliziottesco* nous fascine-t-il ? Peut-être pour quelque chose de différent du snobisme de masse du trash, d'un certain vertige consistant à ne pas sembler sérieux et ennuyeux par l'affichage de goûts plébéiens, attitude qui est désormais devenue une norme du bon ton. Le *poliziottesco* : des scénarios improbables, des mœurs réactionnaires, des acteurs maladroits. Tout cela est indéniable, mais on y trouve également des points de vue particuliers, une lumière unique, déteinte, des corps d'une couleur blafarde. Un échantillon d'images que l'on ne peut pas retrouver ailleurs, un répertoire des années soixante-dix fait de voitures, de chemises, de cafés de banlieue, de papier peint, de bibelots sériels, d'oreillers ontologiquement imbibés de poussière. D'objets et de pièces vieilliss rapidement, signes d'une modernité qui a tenu seulement un instant. Et puis les méchants, les laissés-pour-compte, masques sauvages d'une perfidie impossible à racheter, produits de banlieues absolues, postpasoliniennes, ou d'itinéraires au long d'une Méditerranée encore fermée :

¹ « *Trentadenari era salito sull'altra vettura con il tipo che sembrava la brutta copia di Tomas Milian versione Monnezza* » (Cataldo, 2002 : 58). Remarquons au passage que la traduction française ajoute une explicitation pour le lecteur.

Marseille-Gênes-Naples. C'est là qu'il faut chercher les années 1970, au-delà des narrations officielles, hyper-politisées, qui confondent les minorités avec le tout, ou les schématismes idéologiques de la "comédie à l'italienne"¹.

2.5 L'énonciation : une pluralité des voix narratives, des regards obliques

Dans une structure syntaxique cohérente, souvent marquée par la parataxe, l'on remarque la présence de mots et d'expressions qui renvoient au jargon des criminels et aux dialectes (romain, napolitain, sicilien, toscan) des personnages². Il s'agit de la récupération de l'épaisseur culturelle du monde choisi, le quotidien des habitants des « borgate », ces petits mondes de banlieue possédant chacun sa culture spécifique. G. de Cataldo adopte un point de vue interne à ces territoires, plongeant dans le réalisme cru de la vie des petits criminels³.

Ce processus pourrait être comparé à la technique de l'indirect libre qui permet au narrateur de « se mettre dans la peau » d'un des personnages en s'appropriant ses caractéristiques sociales, son âge, son milieu : « le discours du narrateur [...] prend en charge le discours du personnage en lui prêtant sa voix, tandis que le narrateur se plie au ton du personnage » (Ricœur, 1984 : 171) : le résultat est, dans le texte, l'incrustation de mots provenant d'un milieu différent, qui manifestent ainsi l'artificialité du procédé, mais qui contribuent à donner épaisseur au personnage fictionnel, comme si son existence avait été saisie dans le monde réel. Le langage devient un vecteur pour la

¹ http://www.ilcaffeuillustrato.it/numero_27_guareschi_romanzo.html. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² L'auteur, dans une note paratextuelle, remercie ceux qui lui ont appris le dialecte de Rome, renvoyant donc à une pratique d'étude, indice d'une volonté presque scientifique de s'approprier une culture étrangère.

³ La question du point de vue est primaire pour le *New Italian Epic*, en ce qu'elle permet de choisir des perspectives « surprenantes », qui apprennent au lecteur de nouveaux aspects de la vie. Selon Wu Ming, il s'agit d'un choix éthique, allant à l'encontre des perspectives frontales et universalisantes, contre une idéologie de la « normalité ». Si l'exemple premier est les *Cosmicomiche* de Calvino (1965), où l'énonciation est prise en charge par des entités non humaines telles que des substances minérales ou des êtres préhistoriques, dans le cas de *Romanzo Criminale* on n'arrive pas à une telle radicalité, mais on assiste à une « pulvérisation » du point de vue dans des innombrables personnages primaires et secondaires. La multiplicité des noms et prénoms est typique du *New Italian Epic* : c'est le cas pour *Romanzo Criminale*. L'excentricité de ce type de romans se manifeste, selon Wu Ming, à travers le discours indirect libre, qui permet de passer des pensées d'un personnage à celles d'un autre dans l'espace de quelques lignes (Cf. Boscolo, 2008).

connaissance d'un univers étranger à celui du lecteur, dans un processus similaire à une enquête ethnographique (Pasolini, 1976).

Toutefois, ce processus semble être caractérisé moins par une adhésion intime à une culture qui produirait une forme de célébration (c'était le cas pour Pasolini) que par la volonté de creuser dans le milieu d'un groupe de héros maudits, en montrant les points de vue intimes et les faiblesses.

Qu'il s'agisse du Vieux, qui semble posséder un regard surplombant la totalité des événements de l'histoire italienne de l'après-guerre, ou du Rat, dont le point de vue est strictement limité aux besoins liés à sa survie, dans un monde qui lui est de plus en plus hostile, *Romanzo Criminale* reconstruit le monde de l'Italie des années de plomb, insérant des perspectives divergentes dans un récit possédant une cohérence interne.

La présence de points de vue différents expose également la composition hybride du texte, produisant un sens incongru et, ainsi, une réflexion métadiscursive sur son statut que nous pouvons rapprocher de la notion de dialogisme, le fait que la parole ne peut pas se libérer des autres textes ou des contextes d'appartenance avec lesquels elle est entrée en relation auparavant, construisant des renvois continus avec des points de vue parfois contradictoires (Bakhtine, 1970 [1929]).

Le texte de *Romanzo Criminale* produirait ainsi un tissu de références, *via* les voix des personnages, à la fois extratextuelles (au monde réel, à la culture romaine et italienne) et intertextuelles (à d'autres représentations de bandits, à d'autres textes ayant traité la question de la « Banda della Magliana »). Le dialogisme permettrait au narrateur d'infléchir sa propre voix à travers des points de vue multiples, affirmant ainsi l'insuffisance de son énoncé et la distance du monde réel. L'usage que G. de Cataldo fait du rapprochement de voix différentes sert non seulement à une expérimentation de la culture spécifique du sous-prolétariat romain, mais, dans le contexte postmoderne, il contribuerait à établir une ambiguïté entre le propos de dénonciation et le divertissement linguistique, qui caractérise bien la *pop culture*.

Un effort cognitif non négligeable est demandé au lecteur pour saisir ce mécanisme et pour arriver à jongler entre des perspectives qui alternent, comme en témoigne ce commentaire :

Pêle-mêle de personnages sans sens, beaucoup d'entre eux sans aucune importance pour le roman (comme le Crapaud) et des situations inutiles (Nercio

qui se met avec Donatella ou le communiste qui écrit des lettres de la prison et prend l'espace de trois pages). Il valait mieux se concentrer sur les personnages principaux sans vouloir y mettre tout et plus encore. Beaucoup mieux le film¹.

Bien que dérouté par la multiplicité des personnages et des récits secondaires, le lecteur est placé au centre d'un dispositif de jouissance, car cette alternance, qui d'ailleurs correspond à une structure feuilletonnesque portée à l'extrême, rend possibles des jeux d'anticipations, de suspense, qui encouragent le lecteur à co-construire l'expérience de la lecture.

Par exemple, dès le début, l'identité du personnage sur lequel la focalisation est effectuée n'est pas dévoilée. Dans l'extrait suivant apparaît manifestement la volonté de plonger le lecteur dans un temps et un espace bien définis, tout en laissant de côté l'information identitaire qui va générer un suspense tout au long du texte (nous retrouverons le même procédé dans la série télévisée) :

Il pensa qu'ils auraient pu être ses fils. À part le black, bien sûr. Des petits loubards. Il pensa que, quelques années plus tôt, rien qu'à entendre son nom, ils se seraient tiré dessus eux-mêmes, plutôt que d'affronter la vengeance. Quelques années plus tôt. Quand les temps n'avaient pas encore changé (Cataldo, 2006 :11).²

Le personnage a autrefois été un membre du gang et le passage du temps a marqué de manière inexorable son destin, ainsi que celui de la « Banda ». La structure des phrases et l'utilisation du dialecte romain aident la focalisation sur l'intériorité du personnage, dont le nom n'est pas dévoilé, mais supposé connu par un lecteur qui devient complice.

La narration est morcelée dans une polyphonie convergente, orchestrée de manière à ne jamais perdre sa direction globale (le parcours du groupe de ses débuts à sa fin, à travers les différentes trajectoires de chaque personnage), fonctionnant dans la construction d'un suspense très efficace, mais soulevant aussi une problématique concernant le rapport à la notion de vérité. Lorsque cette forme se réalise dans

¹ Forum IBS.it.

² « *Pensò che potevano essergli figli. A parte il negro, si capisce. Pischelli sbroccati. Pensò che qualche anno prima, solo a sentire il suo nome, si sarebbero sparati da soli, piuttosto che affrontare la vendetta. Qualche anno prima. Quando i tempi non erano ancora cambiati* » (Cataldo, 2002 : 5).

l'alternance entre les chapitres consacrés au commissaire Scialoja et aux composants de la bande, le lecteur est partagé dans l'exploration de mondes et individualités opposés, ennemis : c'est le procédé du *récit à tiroirs* (Vareille, 1989) qui propose au lecteur de jouer avec le désir d'en savoir plus et l'incertitude quant à la place à prendre dans la lutte entre Bien et Mal qui se confondent de plus en plus.

Ce mécanisme propose une réécriture de l'Histoire comme une partie de ping-pong entre la Justice et la Criminalité, entités qui, au fur et à mesure de l'avancement du récit, apparaissent de plus en plus entremêlées. La construction des voix narratives vise à proposer une réponse fuyante à la problématique de la vérité historique et du jugement moral. Nous verrons, dans les prochains chapitres, comment la question sera encore plus problématique pour les adaptations audiovisuelles de *Romanzo Criminale*.

Cette polyphonie se retrouve également dans le monde de *Romanzo Criminale* entendu comme univers global, composé du livre, du film et de la série télévisée. La pluralité des médias qui constituent cet écosystème fonctionne comme pivot de l'architecture globale.

2.6 Les références intertextuelles et intermédiales

« On se dirait dans un vieux polar italien, ça se lit d'un seul trait !¹ ».

Le livre de G. de Cataldo est caractérisé par une écriture qui, comme le remarquent certains usagers, est déjà cinématographique. Certains lecteurs soulignent son lien au genre *poliziottesco*, d'autres au cinéma américain ; que cela soit pour célébrer, ou pour souligner les défauts de ce roman, le cinéma est employé largement comme instrument de mesure du livre. D'un côté, l'analogie avec une écriture cinématographique sert aux lecteurs pour la mise en évidence des références intertextuelles et pour une description du style. De l'autre, le besoin de voir ce livre transposé en film émerge souvent dans les commentaires des lecteurs observés dans les forums littéraires en ligne. Ce phénomène concerne directement *Romanzo Criminale* comme produit capable de construire un univers autonome, lisible à travers des points de vue très différents.

¹ Forum IBS.it

Tout scénario est, pour Pasolini, « une structure tendant à une autre structure » (Pasolini, 1966), car il porterait en soi les signes d'un geste en puissance qui sera réalisé par le cinéma, il est donc non-fini, satellite d'un résultat en devenir dont les signes servent à en suggérer d'autres. Dans le cas du livre *Romanzo Criminale*, le cinéma n'est pas le résultat à atteindre, mais il devient, grâce à la convergence des médias, un instrument de mesure du produit littéraire : « Dans le cas de *RC*, bien que le scénario soit pratiquement déjà fait, je ne crois pas que sortira un bon film¹ ». La déclaration que le livre est déjà un film indique que le scénario est déjà « prêt » chez les spectateurs. Cela peut être perçu comme extrêmement positif : « Superbe. C'est un scénario cinématographique. Il est prêt pour l'écran. Lisez et relisez-le² ». Ou, encore :

De Cataldo a écrit le plus beau livre italien de ces cinquante dernières années! Aucune exagération, l'histoire de la « Banda de la Magliana » est racontée comme un roman, mais tout cela est vrai (sauf pour quelques petites libertés narratives). La grandeur du roman réside dans le montage qui est déjà cinématographique (avant même l'excellent travail accompli par G. De Cataldo pour le scénario du grand film de Michele Placido), le rythme qui est à la fois lent et rapide à la mesure des tragédies grecques les plus réussies (ou shakespeariennes, Shakespeare est l'Eschyle moderne).

Inversement, la même comparaison sera, pour les détracteurs de la littérature « facile », un indice de basse qualité³ : « Désormais on n'écrit plus des livres, mais des brouillons de scénarios de films qui ne seront pas forcément meilleurs que les brouillons eux-mêmes⁴ » ; « C'est un feuilleton télévisé (ne me censurez pas !)⁵ »

La valeur documentaire de l'œuvre est mise en relief par une comparaison cinématographique : « Ce n'est pas un chef-d'œuvre littéraire, certes. Et l'auteur s'est donné pas mal de libertés, mais il reste un « film » très intéressant et utile sur une période obscure et mise de côté de notre histoire⁶ ».

¹ Commentaire du 13-03-2005, forum Ibs.it.

² Commentaire du 28-10-2003, forum Ibs.it.

³ L'adjectif « facile », souvent utilisé pour définir la culture populaire comme facilement accessible, ne manque pas de renvoyer à la connotation morale de ce mot : pour Adorno et Horkheimer (1974), l'art facile est la « mauvaise conscience sociale de l'art sérieux », position remise en perspective par Noël Carroll, 1998.

⁴ Commentaire du 04-04-2008, forum Ibs.it.

⁵ Commentaire du 20-11-2003, *Ibidem*.

⁶ Commentaire du 09-11-2005, *Ibidem*.

L'auteur du livre, G. de Cataldo, accepte cette proximité des deux médias, et il admet que son expérience d'étudiant en cinéma a été une source primaire de son style :

Certains moyens d'expression, la caractérisation de mes personnages principaux, les dialogues, l'abondance de scènes d'action... tout cela me vient du cinéma. Et je me réjouis que tout cela retourne au cinéma, auquel, en fin de compte, je n'ai jamais cessé d'appartenir¹.

Dans l'interview, il décrit le processus d'écriture du film comme une « trahison » nécessaire : le nouveau média choisi pour véhiculer le récit modifie sa structure, en la transformant en autre chose.

¹ G. de Cataldo, sur le site officiel de *Romanzo Criminale*. Disponible sur <http://www.warnerbros.fr/romanzo/romanzo.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Chapitre 3. Le film

Aucun titre ne fut plus explicite et bien choisi, peut-être. *Romanzo criminale* n'est pas en fait le film classique italien d'enquête qui vise à faire la lumière sur l'une des nombreuses périodes sombres de notre histoire, mais il est avant tout une « fiction populaire », possédant un goût presque spectaculaire de poliziottesco « américain » (sur tous les *Goodfellas* de Scorsese)¹.

Le commentaire de ce spectateur touche aux caractères spécifiques de *Romanzo Criminale*, nous aidant à définir les points qui se révéleront utiles pour notre analyse.

Tout en signalant le lien avec l'origine du texte en tant que roman, le spectateur met en évidence des éléments concernant la poétique et la rhétorique de ce récit, à partir de son statut fictionnel et du traitement qu'il réserve à l'histoire italienne, ainsi que son caractère spectaculaire. Il signale également les liens intertextuels que le produit évoque avec la production cinématographique hollywoodienne et les films italiens des années 1970. Le statut intertextuel de notre objet sera décrit dans le cadre d'un cas complexe d'adaptation, signalant les distances et les proximités avec les autres « briques » qui composent *Romanzo Criminale*.

Le film, pour des raisons inhérentes à son format, impose des choix à la matière racontée par le livre : on observe notamment la condensation de la narration due à la durée, la renonciation à la pluralité de personnages et à l'approfondissement des psychologies des personnages secondaires. Néanmoins, à ces éloignements de l'équivalence, choix traductifs qui se retrouvent dans tout passage d'un système de signes à un autre, s'ajoutent des innovations pour lesquelles le film est à considérer comme une adaptation du livre, mais qui possède son autonomie.

M. Placido², réalisateur du film, affirme avoir voulu tourner une adaptation cinématographique ajustée aux rythmes des narrations contemporaines que les spectateurs aiment, en partant du livre, mais en construisant un discours qui se sert des procédés du cinéma pour véhiculer l'émotion de manière physique. Il met l'accent sur la « dimension tragique » de l'œuvre :

¹ Forum Mymovies.it.

² Signalons que Michele Placido est connu par les spectateurs italiens comme réalisateur mais aussi comme acteur, ayant joué notamment des rôles de policiers luttant contre le crime organisé, par exemple les mini-séries *La Piovra* (1984-2001). Il constitue donc par sa *persona* un élément de connexion intertextuelle reconnaissable par les spectateurs familiers avec sa carrière.

[...] étant donné que le roman le permet, j'ai choisi une perspective en équilibre entre réalisme et dimension tragique, qui favorise le rapprochement des spectateurs aux protagonistes. J'ai ajouté un prologue qui n'est pas dans le livre et qui donne au film une atmosphère plus intime et romantique, marquant un destin tragique, en commun avec les personnages principaux du récit. Ensuite, en particulier dans la deuxième partie, je me suis approché des visages des acteurs, avec des gros plans constants et rapprochés, comme pour pénétrer avec la caméra dans l'intimité de ces vies tragiques et impossibles. Vous verrez que *Romanzo criminale* est un film très physique, très passionnel, axé sur le corps des acteurs...¹

Nous pouvons considérer l'adaptation comme un phénomène de recontextualisations dans lequel l'identité d'un texte est donnée par une série d'éléments formels qui le caractérisent, mais surtout par sa position dans un ensemble de discours. Le même récit apparaît dans des contextes différents à des moments historiques précis, s'adaptant à des formes imposées par différents médias et à la stratification culturelle de points de vue cumulés dans l'espace-temps concerné. Dans notre cas, le film réécrit le livre de G. de Cataldo à travers une série de références, d'emprunts intertextuels qui constituent des couches superposées, confluant dans un produit foncièrement lié au contexte dans lequel il prend forme.

Ainsi, afin de définir le rôle du film *Romanzo Criminale* dans l'ensemble des discours qui le précèdent et qui lui sont contemporains, nous devons prendre en compte, par une analyse interne, les éléments qui rendent possible l'activation de mécanismes intertextuels (citations, règles formelles, partage de thématiques ou de situations) et, par l'analyse de fragments des réactions des spectateurs, un réseau de relectures dans un espace social. C'est ainsi qu'à travers les lectures des spectateurs et les liens qu'il tisse avec d'autres textes, nous pourrions comprendre la manière par laquelle le film assume un rôle dans l'espace public, soulevant des enjeux moraux, politiques, culturels selon des communautés spécifiques. Certains éléments nous paraissent déterminants pour la définition de notre objet : le rapport problématique entre réalité et fiction que nous

¹ « Romanzo criminale è un film politico pieno di inguaribile romanticismo » - interview de Michele Placido sur le blog italien « Sentieri Selvaggi » [en ligne] Disponible sur < http://www.sentieriselvaggi.it/6/12023/Romanzo_criminale_%C3%A8_un_film_politico_pieno_di_inguaribile_romanticismo_intervista_a_Michele_Placido.htm>. Dernier accès le 28 août 2011.

avons déjà rencontré pour le livre ; les liens intertextuels avec le patrimoine cinématographique du passé ; la question du point de vue.

3.1 Le film comme fiction

Le film se situe dans un espace temporel défini qui couvre une vingtaine d'années de l'histoire italienne ; il trace les trajectoires des protagonistes qui étaient aussi les protagonistes du livre : Libanais, Dandy et Froid (mais, par rapport au texte de G. de Cataldo, le Buffle a un rôle nettement secondaire : nous le retrouverons dans la série télévisée).

Le temps du récit est organisé sur les paraboles ascendantes et descendantes de chacun de ces trois personnages, présentés dans le prologue comme des amis d'enfance, liés par un pacte symbolique : à chacun d'entre eux sont consacrées trois parties de longueur plus ou moins égale, signalées par des titres en surimpression.

Il s'agit de la première innovation par rapport au livre. Les trois adolescents, fuyant la police après le vol d'une voiture, choisissent les pseudonymes qui les individualiseront pour le reste de leurs vies et assistent à la mort d'un ami, avant de fuir sur la plage d'Ostie. Les spectateurs qui analysent ce prologue remarquent le fait que les citations cinématographiques y sont abondantes: la mort de l'ami est lue comme une évocation de *Il était une fois en Amérique*¹; la plage d'Ostie est celle où Pasolini a trouvé la mort et, tout à la fois, l'image d'un enfant courant sur une plage évoque chez tout cinéphile une analogie avec la scène finale des *400 coups*. Cette image mythique se présentera de manière récurrente tout au long du film, aux moments les plus significatifs pour les personnages, pour ensuite réapparaître, proposant un final alternatif, à la fin du film (les enfants arrivent à s'échapper).

Rapidement, ces trois personnages sont perçus par les spectateurs comme des héros, dont le caractère est scellé à travers des stéréotypes aisément reconnaissables. Leur statut mythique sert à renvoyer à une tradition : le Libanais est identifié à un « empereur romain » (lui-même se définira comme tel) et renvoie à la tradition des dominateurs solitaires dévorés par leur désir de pouvoir ; le Froid est un héros

¹ Cf. l'article d'A. Fittante sur *Film TV*, 2005 [en ligne] Disponible sur <http://www.film.tv.it/film/30475/romanzo-criminale/recensione/>. Dernier accès le 5 juillet 2011.

romantique, condamné par la tradition à un amour impossible ; enfin, Dandy est moins lié que les autres aux clichés génériques, mais il incarne le bandit sans scrupules, à qui ne sont données ni l'ardeur ni l'intelligence du Libanais, et il est marqué par une nuance de comique, car trop préoccupé par son aspect extérieur, attitude qui lui vaut son pseudonyme.

Le choix de la tripartition dans la structure du film relève de la volonté de marquer une temporalisation héroïque, à l'image d'une chronologie de rois. Ainsi, les événements réels passent par le filtre de ce passage du pouvoir au sein d'une bande d'amis qui va vers sa décomposition progressive. Toutefois, le sentiment d'amitié reste un des vecteurs de l'émotion. Le rôle central des individus, et le traitement selon les formules du grand spectacle, hyperréaliste¹, favorisent la comparaison avec la cinématographie hollywoodienne. Le film développe une rhétorique du *feu d'artifice* (Jullier, 1999). Les contenus représentés semblent servir de prétexte à une expérience superficielle d'*enjoyment* postmoderne, correspondant à une « *communication directe, viscérale, avec [le] spectateur* » (Jullier, 1997 : 37). Les commentaires des utilisateurs mettent l'accent sur le spectaculaire comme élément de fascination technique : ils comparent le film aux films nord-américains pour prouver sa valeur.

Romanzo Criminale est un hybride réussi de genres divers, il présente des moments plus élevés comme toutes les sorties de scène des acteurs, le montage rapide et le massacre de Bologne, des moments moins glorieux et trop ambitieux comme le final trop italien et la dernière partie sur les services secrets. Un bon film après tout, impossible la comparaison avec le roman magnifique de Cataldo. Remarquables Favino et Popolizio, les autres bien, mauvais Accorsi².

3.2 La question du genre

Par rapport au livre, le film *Romanzo Criminale* se situe avec moins d'ambiguïtés dans des catégories de genre. Le titre, comme pour le livre, a la fonction d'établir un pacte fictionnel à travers la catégorie reconnaissable du polar (le *crime*

¹ « Il est là, le film : bien scellé et au rythme soutenu, éclairé par des percées visionnaires et néanmoins concentré dans l'hyperréalisme des séquences » (« *Il film c'è: scolpito e incalzante, acceso da squarci visionari eppure concentrato nell'iperrealismo delle scene* »), V. Caprara, *Il Mattino*, 8 octobre 2005

² Forum mymovies.it.

novel). Une série de renvois et de *topoi* de genre, qui apparaissent immédiatement dans le texte, agissent comme des paratextes *in medias res*, encourageant certaines lectures chez les spectateurs.

Romanzo Criminale est reconnu par ses spectateurs principalement comme un film d'action, qui se rapproche, par des nombreux éléments, des productions américaines de films de gangsters, et qui ne manque pas de proposer un hommage au cinéma italien de série B des années 1970. Ces références étant déjà présentes dans le livre ; le film ne fait que les assumer comme ses traits principaux, accordant moins de place au traitement des thématiques documentaires qui, dans le livre, constituaient un élément de l'hybridité du style.

Parmi les différentes définitions possibles du genre, nous en choisissons une non-essentialiste, en accord avec notre approche pragmatique : ainsi, le genre est à définir ainsi non pas comme une série de motifs ou registres conformément à la tradition rhétorique, mais plutôt comme un « pacte de communication » (Hamon, 1997 : 58). Dans notre analyse, nous devons comprendre de quelles manières la structure et les éléments du discours tendent des perches au spectateur, de façon à définir un contrat.

Notre lecture, bien qu'elle s'appuie sur des éléments textuels, ne peut pas avoir prétention de définir de manière univoque des catégories génériques, le genre étant lié aux usages que font les consommateurs du produit cinématographique dans un certain contexte (*cf.* Altman, 1999 ; *cf.* Moine, 2002). La richesse de notre objet dépend notamment de sa capacité à parler de manière différenciée à ses spectateurs, suggérant des pactes communicatifs liés à des situations de réception et de la connaissance préalable de chacun des consommateurs.

La perspective pragmatique que nous proposons d'appliquer vise à considérer le genre moins comme une forme poétique que choisirait l'auteur du film ou un modèle transhistorique, que comme un processus (Altman, *op. cit.* : 65) dépendant des usages des consommateurs. La question de la définition du genre appartient moins à des catégories essentialistes qu'à une série de situations de communication extrêmement diversifiées qui relèvent de la connaissance de la part du spectateur d'une série d'instructions lui permettant de prévoir certaines situations à partir d'éléments thématiques et de la fréquentation de textes environnants qui proposent des situations similaires (celles qu'U. Eco appelle « encyclopédies intertextuelles »). Dans ce

mécanisme sont en œuvre les raisons individuelles des spectateurs concernant la désignation de la totalité ou de certains éléments du texte à une taxinomie, à un moment historique précis (chaque contexte détermine des usages différents et requiert des étiquettes génériques adaptées). Il sera donc nécessaire d'étudier la provenance des termes et des concepts employés par les spectateurs dans l'opération de classification de ce produit, qui sera nécessairement à concevoir comme un maillon dans un réseau intertextuel.

Par la prise en compte des commentaires des spectateurs, nous ferons apparaître les caractères de *Romanzo Criminale* qui le rendent lisible comme un film d'action ou comme un polar, mais aussi, nous le verrons, comme un film d'amour où triomphent les valeurs de l'amitié.

Loin de signifier une déclaration de relativisme, notre propos vise à élucider certains aspects du texte à partir des usages qui en sont faits et découle d'un choix méthodologique qui ne peut que prendre en compte une perspective empirique. La question du genre se révèle particulièrement problématique lorsqu'elle n'est pas supportée par une prise en compte de la réception.

C'est pourquoi notre analyse demande un complément irremplaçable, une enquête auprès des spectateurs réels qui nous permettra de valider les hypothèses concernant certaines lectures, et nous garantira de ne pas imposer des modalités idéales d'interprétation du texte.

Si le genre dominant semble être celui du polar, en raison de la thématique principale centrée sur les actions des protagonistes qui sont des criminels, nous verrons que d'autres lectures (et réécritures) sont possibles.

Dans le cinéma italien il y a une tendance évidente à tenter de raconter des histoires différentes que d'habitude. Il ya des genres qui ont été oubliés pendant de nombreuses années, tant dans la littérature que dans le cinéma. Ce « roman policier » ne veut rien de plus que d'être, dans l'intention, une synthèse précise de ce qu'était le cinéma « civil » italien (avec une analyse de l'affaire Moro et le massacre de Bologne) et le cinéma de genre¹.

¹ Forum Mymovies.it, (<<http://www.mymovies.it/pubblico/articolo/?id=42542>>). Dernière consultation le 27 septembre 2011.

3.2.1 Un *poliziottesco* relocalisé

Je dois reconnaître que Michele Placido réussit, avec un travail qui dispose d'une excellente distribution et qui reflète les rythmes frénétiques des films policiers des années 1970 et en particulier les « histoires de gangsters » de l'épopée américaine (les fameux *Once Upon a Time en Amérique* de Leone) [...] Et puis nous avons à remercier le réalisateur pour cette œuvre très rare dans nos films « made in Italy », mais qui est finalement en mesure de nous donner des émotions fortes... émotions dont notre cinéma est finalement très pauvre!¹

Notre objet est lié de manière indissoluble à la représentation de la criminalité organisée de matrice italienne que propose le cinéma grand public, notamment l'œuvre de Coppola et Scorsese². La tradition italienne n'ayant pas de produits comparables, la référence pour les spectateurs est le cinéma hollywoodien. Ainsi, la qualité de *Romanzo Criminale*, pour spectateurs et critiques³ se définit entre l'imitation des grands modèles hollywoodiens et la culture d'une spécificité italienne.

Dans un film sur les criminels, il est presque impossible de ne pas être captivé par l'histoire du genre gangster. Le plagiat est la norme: Placido n'a pas honte de le faire, à commencer par des parties de *Il était une fois en Amérique* et en continuant dans le sillage des *Affranchis*⁴.

La reconnaissance de références intertextuelles fonctionne, pour les spectateurs, comme le signe d'une appartenance à une communauté. Le film se propose ainsi comme un espace pour un jeu de renvois faisant appel aux connaissances contextuelles de ses consommateurs. Par-delà, il arrive à définir son statut générique, *via* une série de renvois à des *frames* reconnaissables.

Les scénarios communs « règles pour l'action pratique » sont largement partagés par les membres d'une même culture. Les scénarios intertextuels sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et

¹ Forum mymovies.it.

² Cf. le tableau de l'italianité au cinéma proposé par Leveratto, 2010.

³ Cf. G. L. Rondi « Il cinema italiano quando sa imporsi », *Il Tempo*, 1 octobre 2005.

⁴ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=9&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous (Eco, 1985 : 108).

Le polar italien des années 1970-80 joue aussi un rôle majeur dans la définition des lectures possibles. L'atmosphère des grandes villes des années de plomb est empruntée aux films du *poliziottesco*, genre populaire mettant en scène des bandits hallucinés et des policiers sans scrupules, ainsi que des séquences d'une violence inédite marquées par un excès de détails.

« Ce cinéma moyen qui unissait dénonciation et spectacle » (selon les mots du réalisateur de la série, S. Sollima), consacré, entre autres, par Q. Tarantino qui affirme s'être inspiré de *Quel maledetto treno blindato (Une poignée de salopards, Castellari, 1978)* pour son dernier *Inglourious Basterds (2009)*, est caractérisé par un goût délirant pour la violence. Policiers-vengeurs, crimes décrits sans retenue et laissés impunis, poursuites en voiture et fusillades, situations morbides, sont mis en scène dans une atmosphère d'incertitude face à la Justice, en résonance avec le contexte politique de l'époque. *Milano odia, la polizia non può sparare (La rançon de la peur, Lenzi, 1974)*, considéré comme un des films italiens les plus violents, crée un précédent pour une représentation de la police comme une institution décadente, et la ville devient le territoire d'une lutte de Far West entre criminels et justiciers.

On assiste à un phénomène de réemploi du genre *poliziottesco*, comme on le voit notamment dans la séquence de l'attentat dans la villa, citation directe du film *Milano Calibre 9 (Milano Calibro 9, di Leo, 1972)*. À son tour, la vague du cinéma de série B de ces années-là retrouve une splendeur inédite grâce à *Romanzo Criminale* qui relit ces productions et les rend accessibles aux plus jeunes générations, via un phénomène de *relocalisation* (Casetti, 2010), à partir de nouvelles lectures. En effet, si le *poliziottesco* est généralement lu, à l'époque de sa diffusion, comme un genre « de droite » et consommé principalement par des communautés qui lui attribuent des connotations politiques (et qui par-delà l'interdisent à d'autres groupes de spectateurs, dans un contexte de société très politisée, marquée par l'opposition nette entre droite et gauche) son nouvel essor à travers la lecture proposée par *Romanzo Criminale* le rend « grand public ». Les lectures contemporaines de ce genre mettent en valeur son côté

« gentiment trash »¹ et le plaisir pris au spectacle des séquences de course-poursuite en voiture se teinte, désormais, d'un goût rétro et *cool* (cf. Pountain et Robins, 2000) pour un public de jeunes habitués aux images de Tarantino².

3.2.2 Les rapports genrés

Les rapports genrés sont encore une fois significatifs des références génériques mises en avant par les lectures des consommateurs. Dans le film, on assiste à une schématisation, encore plus manichéiste que dans le livre, de la représentation de la femme et des rapports avec les protagonistes hommes. Si, dans le livre, les femmes possédaient un caractère propre et avaient droit à une description de leurs pensées, grâce à la technique de l'indirect libre généralisé, dans le film elles sont réduites à des stéréotypes conformément à la tradition du polar centré sur la mise en scène de communautés viriles. Les femmes sont moins nombreuses que les hommes, comme pour une volonté de condenser les caractères strictement nécessaires : Patrizia, la prostituée, amante de Dandy et de Scialoja ; Roberta, la jeune petite amie de Froid. Sandra, la militante, et les figures secondaires des amies des membres de la Banda qui, dans le livre, constituaient des motifs de réflexion ou d'ironie qui contribuaient à la pluralité des voix narratives, sont ici supprimées.

Par une telle polarisation, les femmes deviennent l'une le miroir de l'autre : si Anna Mouglalis interprète la charmante prostituée partagée entre la Justice et son côté obscur, elle contribue à la détermination d'un dualisme extrême entre deux pôles qui dans le livre étaient beaucoup plus nuancés. Jasmine Trinca, consacrée comme jeune femme un peu intellectuelle par ses interprétations des films de N. Moretti e M. T. Giordana, représente un monde à part pour le Froid, qui, en choisissant le personnage qu'elle interprète, marque sa volonté de se distancier du monde des criminels et de tenter une nouvelle vie dans une sphère petite-bourgeoise et revalorisante (notamment la scène du tableau du Caravage, tentative de cultiver le bandit de la part de la fille, qui se conclut sur une comparaison qu'il propose : d'elle avec la Madone).

¹ <http://www.facebook.com/group.php?gid=58542330182#!/group.php?gid=58542330182&v=info>.
Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Une forme intéressante d'archéologie contemporaine, déterminée par le contexte de consommation de dvd et de vidéos sur Internet, passant d'abord par l'adaptation et revenant ensuite au produit original.

Entre romantisme et luxure, les femmes sont les deux sphères opposées qui marquent les choix possibles qui s'offrent au criminel, entre rédemption et péché.

Conformément au genre du film noir, la femme constitue moins un support pour le protagoniste qu'une tentation ; elle n'est pas pour autant un objet du désir, et encore plus rarement la narration est prise en charge par son regard. Elle ne possède donc pas d'autonomie par rapport aux personnages masculins, qui dominent le récit.

Décrire les modalités de la représentation des femmes nous amène à réfléchir, de manière symétrique, à la représentation des hommes dans le film. Libanais, Dandy et Froid deviennent trois personnages mythiques et, cela, grâce à un système d'énonciation qui les construit comme les incarnations de héros épiques, liés à des clichés de la tradition cinématographique et littéraire, proposant ainsi une image beaucoup moins nuancée que dans le livre de G. De Cataldo (le personnage du flic, par exemple, ne possède pas le même statut que dans le livre et, nous le verrons, sa représentation diffère aussi dans la série).

Dans la mise en scène de ces héros, le film renforce le statut de *stars* des acteurs, qui sont par ailleurs reconnus comme des sex-symbols de la cinématographie italienne, à travers un jeu de regards particulier.

L'entrecroisement entre la *persona* des stars et le personnage est caractéristique de la lecture des *fans*. Ainsi, les rôles incarnés dans le passé par les stars appelées à jouer les rôles des protagonistes de *Romanzo Criminale* contribuent à l'activation d'une reconnaissance et d'une émotion chez le spectateur qui adhère à une représentation du personnage fictionnel déjà enrichie de connotations provenant d'autres sources textuelles. Par exemple, retrouver Riccardo Scamarcio dans le rôle du Noir constitue une raison de plaisir (surtout pour les *fans* de sexe féminin) ainsi que l'activation de parcours cognitifs qui créent du sens narratif. « J'ai regardé le film exclusivement à cause de Riccardo, qui est mon acteur préféré : dommage qu'il apparaisse peu et l'étoile [unité de mesure pour l'évaluation du film] en plus n'est que pour lui !!! »¹

Ce jeune acteur est l'objet d'un phénomène de *fandom* (de nombreux *blogs* et de sites spécialisés rassemblent une quantité consistante de manifestations d'enthousiasme autour de lui), notamment à partir de son rôle dans *Tre metri sopra il cielo* (*Three Steps Over Heaven*, Lucini, 2004). Ce film qui racontait, avec une référence architextuelle à la tradition du *teen movie* américain des années 1950, l'histoire d'amour entre deux

¹ Du forum mymovies. it.

adolescents, fit un énorme succès au box-office, consacra Scamarcio comme symbole du jeune homme rebelle, en blouson de cuir de motard, s'inspirant du James Dean de *La fureur de vivre*. C'est cette même image que Scamarcio incarne dans le film de M. Placido. Le personnage du Noir, tel qu'il est décrit dans le livre, avec ses complexités et ses nuances, est complètement revisité par le film grâce au choix de l'acteur qui apporte une clé intertextuelle possédant une force propre, véhiculant un sens externe au roman.

Les protagonistes jouent avec leur corps qui devient un objet sexuel pour les spectateurs, à travers une mise en scène passant par des regards qui ne sont pas incarnés dans des femmes. Les personnages se donnent comme des objets à regarder pour le plaisir du spectateur : le film déploie des stratégies de séduction en tissant des liens intertextuels avec des formes de représentation masculine du passé (voir aussi Jullier et Leveratto, 2009). On pourrait avancer que, si les femmes sont des images ne possédant pas de regard propre et servant la narration tels des objets instrumentalisés par les hommes (*cf.* Mulvey, 1975), les protagonistes masculins, quant à eux, ont une place centrale aussi grâce à un agencement des points de vue.

3.3 Le point de vue

Si le livre est marqué par une recherche linguistique qui représente à la fois le résultat vertueux d'une recherche « ethnographique » (Pasolini, 1976) et un parcours vertigineux de polyphonie dont nous avons analysé les enjeux, à la fois de distanciation et de construction d'une structure de polar efficace, le film, quant à lui, met en jeu des questions différentes concernant le langage et son rapport au réel. Si l'indirect libre, dans le roman, avait la fonction de plonger le lecteur dans une réalité sociale spécifique, dont le langage était le vecteur primaire, la correspondance avec le cinéma ne peut pas s'effectuer sur le même plan, en raison de la diversité de langages entre littérature et cinéma.

Ce qui change par rapport au livre est, premièrement, la possibilité qu'a le film de connoter les protagonistes à travers leur aspect physique : les détails de leur appartenance au monde des criminels sont à retrouver dans la physionomie des acteurs choisis. Les spectateurs pourront ainsi louer l'exactitude de la figure de tel ou tel acteur, en fonction d'une idée de fidélité à une certaine image du malfrat de banlieue construite

par le livre (et, pour ceux qui ne l'ont pas lu, par la comparaison avec d'autres films, livres ou images de télévision, qui s'ajoutent à l'expérience de la réalité de chacun). De la même manière, le « grain de la voix » (Barthes, 1981) des acteurs est une spécificité cinématographique qui contribue à rendre mémorables les répliques des personnages.

Sur le plan linguistique, l'atmosphère « romaine » est gardée, mais son enracinement dans la réalité sociale se trouve partiellement réduit, bien que l'on retrouve un usage du dialecte romain. L'accent régional remplace l'usage intensif des formes dialectales du livre, conformément à la tradition télévisuelle qui met en scène des comédiens dont l'interprétation dépend en partie de l'intonation et de la cadence de leur parler. Cela rend possible, par exemple, une plus forte connotation de l'opposition des personnages des criminels et du flic : si les protagonistes sont caractérisés par leur accent typique, Scialoja incarne l'extranéité à leur monde à cause aussi de son accent du Nord (S. Accorsi est originaire de Bologne et garde son accent pour le rôle) et de son langage poli de bourgeois. Ainsi, même dans la sphère du langage on peut observer une opposition entre loi et criminels, sans pour autant que cette opposition devienne une recherche stylistique comparable à celle qu'effectue le roman de G. De Cataldo.

L'emploi de l'indirect libre du roman ne trouve pas de comparaison en ce qui concerne le fonctionnement des points de vue dans le film (*cf.* la recherche de l'indirect libre au cinéma et la question de l'énonciation chez Pasolini, 1976 et Deleuze, 1983).

Néanmoins, on peut remarquer une attention particulière, visant à évoquer une atmosphère imprégnée de l'état d'âme des personnages principaux, dans des moments centraux, par l'emploi de la caméra subjective.

La présentation des personnages, dans les premières scènes après le prologue, se réalise à travers un jeu de points de vue. Le Libanais observe, d'abord sans être vu, le Froid qui sort de prison. Il lui fait signe, le Froid lève les yeux : un champ-contrechamp définit le territoire d'échange de regards qui, tout au long du film, se fera dans une tension entre ces deux protagonistes.

Nous pouvons parler, avec E. Branigan (1984), de focalisation lorsque les événements sont montrés en empruntant le point de vue des protagonistes (c'est la focalisation interne en narratologie). Cela se produit en alternance, dans le respect de la tripartition du film : « [...] le point de vue fait partie de la capacité générative d'un texte

et c'est un aspect de la compétence générale du lecteur¹ » (Branigan 1984 : 21). L'engagement du spectateur passe par le partage d'un point de vue sur les faits, fondé sur une caractérisation très nette des trois personnages principaux.

La caméra subjective offre au spectateur le point de vue du protagoniste et elle propose une image qui subit un traitement dépendant de l'altération de la subjectivité psychologique ou physique de celui-ci.

Par exemple, dans la séquence de la mort du Libanais, les spectateurs partagent avec lui la vision de l'espace environnant qui s'écroule, les lumières de la rue qui commencent une valse autour de sa tête. L'élément du souvenir entre en jeu à ce moment : des plans montrant la scène du prologue, la course sur la plage, s'insèrent dans la représentation des derniers moments du protagoniste. La focalisation concerne l'espace sonore : les voix des enfants qui appellent au secours le Libanais résonnent et investissent l'espace du présent du personnage. L'impression est celle du partage d'un moment d'intimité qui jusque-là nous avait été interdit : il s'agit de la seule focalisation sur la dimension intime du Libanais. C'est par sa mort, et par l'altération de ses perceptions, que l'on accède à son univers intérieur, ici, typique de la « focalisation interne modalisée » à l'instant où sa froide détermination doit s'arrêter, pour laisser la place au monde de l'enfance et du rêve.

Dans l'espace intime créé par l'évocation de la sensibilité du personnage, peuvent s'insérer des productions de spectateurs qui tissent du contenu nouveau marqué par le caractère émotionnel, à partir des suggestions du film. C'est le cas d'une *fanfiction* écrite par une *fan*, qui décrit – à travers du discours indirect libre – les perceptions et les dernières pensées qui traversent l'esprit du « roi » mourant.

La présence de ce travail de réécriture nous permet d'interroger la notion d'identification : si l'on peut parler de focalisation pour ce qui concerne le fait linguistique correspondant à favoriser, par le montage d'images et du son, l'attribution d'un sentiment particulier à un personnage, la notion d'identification nous paraît plus problématique. Elle requerrait de concevoir la fiction comme un espace dans lequel le spectateur quitterait provisoirement son corps, ses émotions et ses fonctions cognitives pour plonger dans une autre identité. Si la notion de plongée peut tout à fait

¹ « [...] *point of view is part of the generative capacity of a text and is one aspect of a reader's general competence* ». [Notre traduction].

correspondre à l'entrée dans un monde fictionnel, nous ne devons pas oublier que ce mouvement demande l'acceptation d'un pacte fictionnel. Ainsi, le rapport aux personnages, central pour la mise en place d'un pacte fictionnel, est constitué d'un double rôle : la plongée est toujours accompagnée par « ce regard d'extériorité constitutif du jeu fictionnel » (Esquenazi, 2009a : 184). Les personnages deviennent le point de départ, pour les spectateurs, pour un jeu avec la fiction, très diversifié selon les contextes et qui donne lieu, dans certains cas, à des produits autonomes comme les *fanfictions*.

Néanmoins, nous pouvons remarquer à ce stade que l'engouement pour le monde fictionnel de ce film n'est jamais disjoint d'une controverse concernant le fait que le film véhicule des modèles négatifs, contraires aux normes de la société : les protagonistes sont des gangsters et aux spectateurs n'est jamais épargnée la vision de leurs actions extrêmement violentes. Une des raisons du goût pour les films de gangsters est que la fréquentation des bandits nous permet d'expérimenter des émotions que nous n'avons, pour la plupart, pas l'occasion de vivre dans le monde réel. Les spectateurs de *Romanzo Criminale* consentent à vivre, pour un temps et dans un espace limités, avec et *comme* des bandits, en espérant en tirer tous les avantages : divertissement, frissons, vertige, sans en prendre les risques. C'est un phénomène typique du cinéma, comme le souligne cette recension du principal quotidien catholique italien à la sortie du film :

Le Mal, on le sait, est séduisant. Et les grands méchants, surtout au cinéma, exercent du charme plus que de l'horreur. Il n'y a donc pas de doute, donc, que *Romanzo Criminale* – le livre de Giancarlo de Cataldo, librement inspiré des actions terribles perpétrées entre 1977 et 1992 par la célèbre Banda della Magliana – soit un sujet « naturellement » cinématographique¹.

Ainsi, des postures interprétatives s'opposent : si, d'un côté, de nombreux *fans* louent le plaisir du vertige (ceux qui lisent le film à l'intérieur du panorama du cinéma de genre, par exemple), de l'autre, *Romanzo Criminale* est lu comme un produit

¹ « *Il Male, si sa, è seduttivo. E i grandi malvagi, soprattutto al cinema, più che orrore esercitano fascino. Non c'è dubbio, dunque, che quello di Romanzo criminale - il libro di Giancarlo De Cataldo, liberamente ispirato alle terribili gesta compiute fra il '77 e il '92 dalla famigerata Banda della Magliana - fosse un soggetto «naturalmente» cinematografico* ». Giacomo Vallati, *Avvenire*, 27 settembre 2005.

« dangereux » qui serait capable de suggérer aux spectateurs des comportements socialement inacceptables. La mise en scène spectaculaire des actions condamnables offrirait une célébration gratuite de la violence. Il s'agit d'une lecture éthique qui considère la série comme une histoire universalisable, dont l'aspect problématique relève du mécanisme des « modèles d'inconduite » qui fonctionnent, selon R. Linton (1936) comme une sorte de « guide à l'envers » pour les spectateurs (Jullier, 2008), favorisant l'adoption de comportements inspirés par des films à des sujets à la recherche de moyens pour exprimer leur propre mal-être. Le cinéma et la télévision fonctionnent comme des encyclopédies dans lesquelles les spectateurs peuvent puiser des modèles de comportement et, parfois, la fascination pour le mal représenté à l'écran, sous certaines conditions, devient la source de modèles d'inconduite. Les spectateurs s'amuse à « apprendre à mal faire » en regardant les protagonistes du film et de la série.

Proposant une lecture de l'affirmation de la masculinité comme transgression aux lois de la société civile, les protagonistes de *Romanzo Criminale* s'opposent au cadre du comportement normatif et c'est cette rébellion contre la société qui les rend charmants : par le partage de tranches de « vie violente », les spectateurs vivent leurs désirs interdits. Cette fascination est à la source de lectures opposées dans des communautés différentes. La fascination pour ces personnages ressemble donc à celle éprouvée envers des jeunes rebelles dont le cinéma propose de nombreux portraits, mais elle est parcourue par des tonalités plus sombres : les personnages n'évoquent pas juste un James Dean en blouson de cuir, mais aussi les plus féroces gangsters de l'univers du crime.

Comme le signale L. Jullier dans son étude des attitudes des publics face aux scènes de violence au cinéma (Jullier, 2008), dans la plupart des cas, les réactions des spectateurs se divisent entre des lectures en termes de « fable », servant de support pour une généralisation, et des lectures en termes d'« histoire » qui considèrent les personnages et leurs actions comme des cas isolés, restreints au contexte raconté par le film. À la première distinction que nous avons proposée, qui relève de l'acceptation ou pas d'un pacte fictionnel, s'en ajoute une autre, concernant *l'usage* moral que les spectateurs font du film.

On observe chez les *fans* de *Romanzo Criminale* des discours partagés entre l'adoption des valeurs positives des personnages (amitié, foi dans un projet commun,

honneur) comme universalisables et la fascination ludique face à des comportements « vertigineux » et uniques, qui ne sauraient en aucun cas retrouvés dans la vie quotidienne. Soulignons un paradoxe : cette bipartition est, le plus souvent, interne à un même spectateur qui ne semble pas pour autant vivre avec gêne cette suite de délibérations (Soulez, 2011) d'ordre moral qu'il opère pendant et après le visionnage.

Dans le camp des détracteurs du film, il y a ceux qui voient dans *Romanzo Criminale* une apologie des criminels qui ont réellement existé et n'acceptent pas la mise en scène spectaculaire de leurs prouesses. Nous verrons que la controverse éclate, à proprement parler, dans le cas de la série télévisée, alors que pour le film de M. Placido, bien que les médias s'interrogent sur l'opération de la mise en scène des événements qui ont marqué l'histoire italienne, les personnages des bandits sont interprétés à travers le cadre rassurant du cinéma de genre, qui permet de les lire comme des personnages fictionnels, avec moins d'ambiguïtés.

Si, d'un côté, les personnages restent des *types* exemplaires incarnant les valeurs de l'amitié (Froid), de la fidélité ou de la recherche du rachat social (Libanais), les productions américaines définissent un terrain commun de références permettant à *Romanzo Criminale* d'être lu comme un produit de fiction, sans trop de danger moral.

Nous pouvons tout de même interroger le film et sa réception à partir de la problématique liée au rapport avec l'Histoire qui est interrogée, à plusieurs moments du récit, et qui subit un traitement qui semble la rendre comme faisant partie de la fiction.

3.4 L'Histoire à l'épreuve du spectacle

Citer le passé, c'est le réinventer. Toute forme d'adaptation est une manière de réécrire le passé afin de le reconstruire, par un acte de mémoire possédant un pouvoir performatif, agissant à la fois dans le présent (le passé sert à nous aider à lire le présent) et dans le passé (les images oubliées, lorsqu'elles sont réinterprétées, reprennent leur place dans le passé). L'adaptation cinématographique de *Romanzo Criminale* peut être interrogée à partir des formes de réemploi de tensions contenues dans les discours qui l'ont précédée, et d'images du passé historique qui viennent exercer leur influence dans un pacte narratif fictionnel concernant des événements réels.

Le mode de réécriture de l'Histoire que propose le film de Placido est, en partie, conforme à celui du livre : une fiction parsemée de fragments issus de la réalité

historique. Le spectateur qui accepte de « jouer le jeu de la fiction » est ainsi dérouté par la présence d'images qu'il reconnaît comme réelles. Une analyse des éléments qui caractérisent cette relation se révèle nécessaire, elle nous permettra de souligner certaines spécificités de *Romanzo Criminale* comme phénomène intertextuel.

Le lien avec la vérité historique est présent, bien que les personnages soient « déguisés » (on ne cite jamais les vrais noms des appartenants à la « Banda della Magliana », conformément au livre) et que les événements concernant les actualités historiques n'apparaissent qu'à des moments précis du long-métrage. Le dispositif rhétorique promis par le titre du film, qui invite à le lire comme un produit de fiction, est confirmé par la forme du récit qui se rapproche des canons des genres polar et film de mafia. Néanmoins, deux éléments font que cette lecture basée sur des codes génériques demande au spectateur de mobiliser également des compétences externes, le concernant en tant que citoyen (nous aurons ainsi des différences qui dépendent de la nationalité du spectateur).

Dans certains cas, la mise en scène des actions des criminels de la « Banda della Magliana » se trouve directement concernée par l'Histoire : notamment lorsque des images provenant des archives télévisuelles des années du terrorisme font leur apparition dans le récit. C'est alors que l'entrecroisement entre fiction et Histoire interroge la rencontre entre le médium cinématographique et le médium télévisuel.

Le film met en scène les images de télévision par une opération de réemploi : elles sont montrées comme des images cinématographiques, ne passant plus par leur médium d'origine (nous verrons que dans la série elles sont l'objet d'une opération inverse : elles sont présentées à nouveau comme images télévisuelles). Elles représentent une modalité privilégiée pour l'accès au réel : c'est par les images que passe la saisie de l'Histoire dans le présent des spectateurs qui assistaient, depuis leur poste, aux événements dramatiques du terrorisme et il faisaient cela *pour la première fois*, comme pour les spectateurs d'aujourd'hui qui, dans la situation que construit *Romanzo Criminale*, trouvent dans la présence « étrangère au récit » de ces images la porte d'entrée vers un temps connoté comme historique. Ce processus de mise en scène des archives soulève la question de la vérité des images représentées et du travail cognitif demandé au spectateur, dans un dispositif qui pousse les limites du pacte fictionnel proposé par le titre.

On observe la présence d'images télévisuelles dans de nombreuses productions contemporaines. La télévision accompagne les personnages dans *Nos meilleures années* (*La Meglio gioventù*, Giordana, 2003) : Nicola, Matteo et Giorgia regardent la Coupe du monde ; c'est par la télévision que Nicola apprend la nouvelle de l'inondation de Florence ainsi que celle d'un grave attentat de la mafia dans les années 1990. Il s'agit d'images en migration à travers la télévision et le cinéma, vues et revues maintes fois par le spectateur italien, par lesquelles le temps historique rentre dans le privé, agissant comme indicateur chronologique, mais aussi comme point de départ pour l'action du personnage.

Il en va différemment pour *Buongiorno, notte* (Bellocchio, 2003) qui construit un mécanisme métadiscursif invitant à une relecture de l'Histoire et de la mémoire personnelle des spectateurs. Bellocchio se sert d'un procédé de montage interrogeant la manière dont les images dramatiques de l'affaire Moro¹ sont enracinées dans la culture et les consciences des Italiens. Le film de Marco Bellocchio est un récit au mode conditionnel qui reconstruit l'affaire Moro, choisissant le point de vue « interne » d'une des terroristes, Chiara, personnage fictionnel. Les images des archives sont insérées directement dans le tissu narratif et, montées en accompagnement des images fictionnelles, construisent des alternatives possibles aux événements de la réalité. Notamment, la scène finale du rêve de Chiara, où Moro marche, finalement libre, dans le quartier de l'EUR à Rome, offre une ouverture impossible à l'Histoire. Les images de la cérémonie funèbre, présidée par le pape et les plus hauts représentants politiques, montrent la lecture officielle de l'événement qui se trouve néanmoins déstabilisé, car elles sont montées en contrepoint sur *Shine on you crazy diamond* (1974) de Pink Floyd.

Dans le film de Bellocchio n'interviennent pas seulement les images des archives, mais aussi des extraits de films de fiction (*Paisà* et des films de propagande stalinienne), comme pour souligner cette interdépendance des images à d'autres images,

¹ Aldo Moro, président du parti démocrate-chrétien, fut enlevé en 1978 et exécuté cinquante-quatre jours plus tard par les Brigades Rouges. L'événement, qui soulève une ample polémique dans l'espace public, concernant le rôle de la démocratie et le sens de la non-intervention choisie par les représentants de la Dc et du Parti communiste (cf. Sciascia, 1978), se situe au milieu des années du terrorisme et il en devient le moment-clé. Il s'agit d'une expérience qui s'installe de manière durable à cause du fait que, dans la culture des spectateurs italiens, c'est la première fois que les images se présentent de manière si directe. Cela génère une « persistance traumatique » de l'événement dans l'imaginaire collectif italien (O'Leary, 2008 : 37), centré sur la force de sa médiation iconique.

dans un contexte où le sens est donné par les représentations des faits plus que par l'accès direct aux faits eux-mêmes. Le film peut être lu moins comme un film sur l'enlèvement de Moro que comme un travail métahistorique sur les modalités de la représentation de cet événement « mythique », remarques sur le lien intertextuel avec d'autres discours cinématographiques. *Buongiorno, notte* deviendrait ainsi un « palimpseste » basé sur « la variété des représentations et des théories sur l'enlèvement » dans un contexte où « il n'y a pas d'accès direct possible aux sources pour la compréhension historique » de l'événement (O'Leary, 2008 : 40).

Dans *Romanzo Criminale*, les images d'archives subissent un traitement qui amplifie la polysémie de l'Histoire, à travers des mises en scène qui optent pour l'ambiguïté qui se rapproche de la modalité choisie par Bellocchio, mais qui, par ailleurs, font de l'élément spectaculaire leur trait principal.

Une première fois, en contrepoint aux images de la fête organisée par le gang dans la boîte de nuit qu'ils viennent d'acheter, après la mort du Terrible, qui correspond à leur consécration comme « rois de Rome », apparaissent des fragments du journal télévisé relatant l'enlèvement d'Aldo Moro et du meurtre des cinq agents de son escorte. La séquence est montée sur un tube de l'époque, *Lady Marmalade* (1974), qui contribue à la création de la superposition d'un cadre festif et carnavalesque sur un cadre tragique, tout en effectuant un renvoi intertextuel à la scène où le personnage de Pacino célèbre son succès dans *Carlito's Way* (De Palma, 1993), film qui, comme *Romanzo Criminale*, dessine la trajectoire de criminels qui, partant de la rue, arrivent au pouvoir.

Les dramatiques images d'archives sont interrogées par le choix de la musique (cf. pour une analyse du rôle diégétique de *Lady Marmalade* dans cette séquence l'étude de C. O'Rawe, 2009). La présence d'une musique disco des années 1970 est en partie justifiée par le contexte diégétique : les images d'archives s'enchaînent à celles de la boîte de nuit où les protagonistes posent pour une photo. À cause du décalage par rapport à la gravité de l'événement, l'effet est celui d'une distanciation : les événements dramatiques sont montrés de manière parallèle au divertissement des protagonistes qui dansent en buvant du champagne. Les lectures possibles sont celles d'un lien direct

entre les événements (les bandits fêtent-ils *aussi* la mort du Président ?), comme d'un écart entre les faits de l'Histoire et les trajectoires individuelles des membres du gang¹.

À ce propos, soulignons le rôle capital de la musique dans les productions contemporaines² : elle fonctionne comme un lien culturel à une communauté, comme un élément d'identité générationnelle qui marque la continuité entre des individus ayant été jeunes à des époques différentes³. La musique, en tant qu'agent émotionnel, construit la manière dont les nouvelles générations, qui en font pour la première fois l'expérience, produisent une image de la société de l'époque (cf. De Nora, 2001: 167).

L'effort cognitif du spectateur dans la lecture de dénonciation de la violence et des affaires obscures de la politique italienne est-elle encouragée ou, au contraire, étouffée par le choix d'une musique pop, qui propose un divertissement ? Le style de musique est cohérent avec le contexte du divertissement des protagonistes, la boîte de nuit : lorsqu'elle se superpose aux images d'archives, celles-ci prennent une forme inédite et sont recontextualisées, réécrites à travers le filtre de l'*enjoyment*. Les images sont extraites de leur contexte et placées dans un montage euphorique se rapprochant du *clip*. Elles deviennent parties de la fiction et perdent le statut de source d'information qu'elles auraient dans leur contexte d'origine : elles sont prêtes à des usages variés que choisiront les spectateurs.

Par-delà, les images d'archives fonctionnent également comme des marqueurs du passage du temps historique qui agit en arrière-plan pour les événements individuels concernant les personnages. Les références télévisuelles dans le film opèrent comme activateur sémiotique d'un environnement, s'appuyant sur la connaissance préalable du spectateur et sur des techniques de remédiatisation qui soulignent leur appartenance à un autre média et évoquent un effet de passé. Elles remplacent une opération de

¹ Le rapprochement de ce procédé à la « musique anempathique », une musique qui « *affiche son indifférence en continuant son cours comme si rien n'y était* », (Chion, 1985 : 229) ajoute un rôle idéologique à ces images qui, accompagnées d'une musique indifférente à leur sens, signaleraient ainsi une « indifférence du monde ».

² Citons par exemple *Les cent pas (I cento passi)*, Giordana, 2000) et *Mon frère est fils unique (Mio fratello è figlio unico)*, Luchetti, 2007). D'autres films, comme *L'affaire des cinq lunes (Piazza delle cinque lune)*, Martinelli 2003) ou *Il Divo* (Sorrentino, 2008), proposent aussi un traitement du son qui se rapproche de l'effet *pop*, stigmatisé par certains critiques qui le considéreraient comme le signe d'une vision a-critique de l'Histoire, selon laquelle le terrorisme serait un des nombreux éléments de la culture italienne (cf. la troisième partie de cette étude).

³ Nous retrouverons ce procédé pour la série télévisée de *Romanzo Criminale* : pour l'instant, limitons-nous à citer un internaute qui raconte dans son blog que, quelques jours après la diffusion de la deuxième saison de *Romanzo Criminale*, un chauffeur de taxi le surprend lorsqu'il est en train de chanter une chanson des années 1970 ; le chauffeur de taxi était jeune à l'époque et avait grandi à la Magliana : il commence ainsi à lui raconter son point de vue sur les faits.

reconstruction « profilmique » de l'espace de l'action des protagonistes : c'est ce que dit le réalisateur : « là où j'ai estimé que la reconstruction purement cinématographique ne suffirait pas, j'ai choisi de confier la mémoire historique aux images télévisuelles de ces années¹ ».

Un deuxième cas d'emploi des archives, concernant encore l'affaire Moro, et plus précisément le moment de la découverte du cadavre dans le coffre d'une voiture dans le centre de Rome, est accompagné de l'enregistrement de l'appel téléphonique d'un membre des Brigades Rouges donnant les indications pour la découverte. La séquence suivante s'ouvre avec une image montrant le Froid jouant au billard pendant qu'il regarde les mêmes images à la télévision. Son attention est vite détournée par l'interphone qui lui annonce l'arrivée du Libanais. L'événement dramatique est isolé du temps du récit, et apparaît comme une séquence documentaire externe au film. Elle est ensuite recontextualisée par l'émission télévisuelle que le personnage est en train de regarder, et, comme telle, est destinée à l'oubli de la part du Froid, pour lequel la dimension individuelle représente un appel plus fort que le temps historique.

Une troisième séquence dans laquelle les images d'archives sont l'objet d'un traitement particulier est la représentation de l'attentat à la gare de Bologne, le 2 août 1980. Cet événement dramatique, dans lequel certains membres de la bande sont partiellement impliqués, est vu à travers les yeux du Froid, qui se trouve à Bologne sans être au courant de ce qui va se produire. Ainsi, du point de vue d'un simple citoyen, il partage la vision de l'horreur avec le peuple italien. Si l'explosion de la gare est un effet spécial produit avec une maquette, le film met en scène le parcours du Froid en plaçant le personnage en premier plan, sur un transparent : les images d'archives deviennent littéralement le fond de son action, il marche à travers les débris « réels ».

Le spectateur participe à l'événement collectif qui rentre, de force ou de manière accessoire, dans le quotidien des personnages grâce aux images télévisuelles qu'il connaît bien : le passage du temps est rendu *via* l'usage d'images d'archives, vues et revues maintes fois. Les contenus véhiculés sont confinés aux vies individuelles des personnages, mais, chargés d'une appartenance à l'histoire collective par la superposition des langages cinématographique et télévisuel, ils touchent à l'Histoire

¹ « *Dove ho creduto che la ricostruzione puramente cinematografica non fosse sufficiente ho preferito affidare la memoria storica alle immagini televisive di quegli anni* ». Interview à Michele Placido [en ligne] http://www.sentieriselvaggi.it/289/12023/Romanzo_criminale_e_un_film_politico_pieno_di_inguaribile_romanticismo_-_intervista_a_Michele_Placido.htm. Dernier accès le 28 août 2011.

récente en l'insérant comme fond, provoquant un effet de détachement et, tout à la fois, de nostalgie. C'est l'entrecroisement de la dimension de l'individuel et du collectif, de la fiction et de la réalité connue par les spectateurs, qui construit la relecture de l'Histoire proposée par ce produit.

La source de ces narrations est souvent un événement « *epoch-making* » (Ricoeur, 1985 : 339), qui représente le passé mythique d'un peuple. Le lien avec l'élément mythique nous semble central dans ce processus de représentation. Quant à ces événements, la simple imitation n'est pas suffisante – et c'est le plus grand tort que l'on pourrait faire à la *mimèsis* (*ibidem*).

Romanzo Criminale peut, en effet, être rapproché de ces opérations de réécriture du passé qui fonctionnent à travers des stéréotypes, donnant lieu moins à une représentation réaliste qu'à la fixation d'une image « mythique » et, pour cela, loin de la réalité (des formes de *nostalgie*, des « simulacres poussiéreux » dans lesquels le passé reste inatteignable, Jameson, 1991). Cette image se construit par l'emploi de certaines techniques de tournage et de montage et par des effets de remédiatisation visant à transmettre la sensation du passé dans la matière même des plans. L'authenticité des années 1970 passe principalement par le choix du décor et des accessoires qui risquent de construire une image idéalisée et donc déconnectée de la culture de l'époque.

Cette distance de la matière vivante du contexte dans lequel se situent les événements, mêlée à ce qui est perçu comme un excès de citations cinématographiques, rend le film difficile à juger. Une lecture dans le contexte postmoderne autorise la description des caractères de cette réécriture de l'Histoire, proposée par *Romanzo Criminale*, en termes d'intertextualité. L'univers narratif sous-jacent à ces produits se nourrit à la fois de l'Histoire « réelle » et de son invention fictionnelle (ainsi que par sa mise en scène en conformité avec les figures faisant appel à l'*enjoyment* postmoderne). L'Histoire entre ainsi maladroitement dans le récit et peut produire un effet de distanciation chez le spectateur : elle reste un référent vide, « colonisé » par le présent.

Le réemploi des images liées à des événements historiques n'a pas seulement la fonction de célébrer la mémoire de ces faits : elle est surtout une citation entre films qui rend possible la construction d'un terrain commun de références. Une multiplicité de récits convergents prend la place des grands récits : les faits de l'Histoire se présentent dilatables, ouverts. Le regard paraît trempé dans un esprit postmoderne qui s'attache à

des faits de la réalité, souvent déjà connus, en essayant de les raconter de manière nouvelle : la réalité est construite par le langage (cf. le *New Italian Epic*).

Le mécanisme d'adaptation observé dans le film de Placido nous montre un processus de réécriture du récit de *Romanzo Criminale* se nourrissant d'apports du livre, tout comme d'ouvertures à un matériel extratextuel déterminé par le contexte de production et de réception du film, confirmé par les quelques lectures des spectateurs que nous avons proposées.

Les points que nous avons analysés dans le film sont les suivants : un statut générique se nourrissant de plusieurs apports, action, polar, romance (et la représentation des femmes comme clichés) ; un point de vue centré sur les trois héros qui contribue à la mythisation des protagonistes et qui va à l'encontre de la pluralité des voix présentes dans le roman. Nous avons enfin analysé le traitement de l'Histoire qui passe à travers une construction hybride, mobilisant des interrogations qui concernent le pacte fictionnel et sa rencontre avec des images d'archives, et une bande-son en contrepoint.

Il nous faut maintenant comprendre comment le passage à un autre support audiovisuel, la série télévisée, produite trois ans plus tard, détermine de nouvelles formes de réécriture, dans un contexte italien de production télévisuelle marqué par une tension entre tradition et recherche de la qualité, dans une période définie par la personnalisation de la consommation, par l'« abondance » (*plenty*) (Ellis, 2000 : 162).

Chapitre 4. La série télévisée

Bien que nous soyons dans un blog cinématographique, on ne saurait ne pas parler de *Romanzo Criminale La série*, et ce n'est pas difficile d'expliquer pourquoi. Car derrière cette série magistrale, peut-être la meilleure jamais produite dans l'histoire italienne et produite entièrement par une plate-forme satellite (la très attendue saison deux sera diffusée sur Sky à partir du 18 novembre), l'ambition esthétique et une perfection narrative dominant, nous faisant penser à du pur cinéma traduit sur le petit écran¹.

Romanzo Criminale est une série qui obtient un succès de public remarquable. Ses *fans*, tout comme les critiques des médias, mettent l'accent sur sa « qualité » que l'on rapproche à celle du cinéma.

Romanzo Criminale, la série, se présente comme un produit télévisuel pionnier, sur le plan des contenus tout comme sur le plan de la forme, en rupture avec les stéréotypes de la sérialité traditionnelle transalpine engourdie dans la reproduction hagiographique des vies de papes ou de saints, ou dans la mise en scène de rassurantes comédies familiales et médicales².

C'est une série capable de valoriser le potentiel du médium télévisuel et les habitudes de ses spectateurs, intégrant des renvois intertextuels au cinéma et aux discours médiatiques qui entourent les faits de la réalité qui sont la source du récit. Tout en se distinguant par ses thématiques inhabituelles pour un produit à diffuser aux heures de grande écoute, cette série mobilise de nombreux « scénarios intertextuels », selon la formule d'U. Eco : des situations stéréotypées, dérivées d'autres textes et enregistrées dans l'« encyclopédie » des spectateurs. Elle se confirme comme une série-culte grâce à un savant emploi de situations connues et de situations de déjà vu, au niveau narratif comme dans le choix des personnages et des acteurs : ces « archétypes textuels » exercent un pouvoir sur les spectateurs qui sont appelés à mettre en jeu leurs compétences, ainsi que des émotions éprouvées dans d'autres expériences cinématographiques ou télévisuelles.

L'analyse de cette série peut se placer dans le domaine de recherche sur les *quality soap*, caractérisées par un nouveau rapport entre feuilleton traditionnel et

¹ <http://www.cinemamagazine.it>.

² A. Grasso, « Il Libanese e il Dandi : fiction riuscita », *Corriere della sera*, 16 janvier 2009.

innovation (Creeber, 2004). Tout en retenant la précaution de J. Feuer autour du jugement de goût inévitablement lié à l'adjectif « quality » (Feuer, 2007) ne pouvant pas être universalisé, mais dépendant du choix d'une ou plusieurs communautés d'interprétation, nous utiliserons ce terme comme outil heuristique pour décrire notre objet.

En tant que produit innovant – tant dans ses contenus que dans sa structure (par exemple, voir ci-dessous l'aperçu d'un régime métadiscursif dans la figure du *chart*) cette série offre à ses spectateurs des possibilités d'interaction et de participation inédites.

Dirigée par S. Sollima pour Cattleya et Sky Cinema¹, la série est diffusée en parallèle à la mise en ligne d'un jeu vidéo qui, lui, s'en inspire directement et que nous analyserons dans le chapitre consacré aux « paratextes officiels ».

Le rapprochement au cinéma que proposent les spectateurs tisse un ensemble de renvois aux productions américaines et au *poliziottesco* italien, comme nous l'avons observé pour le film. Si le film de M. Placido se servait de ces suggestions intertextuelles comme de points de départ pour la construction d'une épopée consacrée au monde de la criminalité des années de plomb, il n'arrivait pas pour autant à déclencher des réactions uniformes quant à sa qualité. Les critiques qui accusaient Placido d'avoir saccagé les films de Scorsese et Coppola pour tenter une opération impossible dans le contexte italien, s'opposaient à celles qui félicitaient une réussite tout italienne. À lire comme une œuvre monumentale qui fait de l'histoire italienne un phénomène de grand spectacle, le film recueillit un succès remarquable en Italie comme à l'étranger (notamment en France, selon les réactions observées), mais selon de nombreux *fans* il n'est même pas comparable à la série, comme le souligne un *fan* : « Ah, j'oubliais, le film homonyme de Placido n'est même pas digne d'être rapproché de la série² ».

La série semble appréciée davantage que le film en ce qu'elle possède un caractère de vérité et de justesse en vertu duquel les spectateurs ne se lassent pas de voir et revoir les épisodes. Elle devient un phénomène-culte à travers une opération complexe de construction d'un *brand*, comme nous le verrons dans le sous-chapitre

¹ La première saison a été diffusée en Italie à partir du 10 novembre 2008, en France à partir du 6 juillet 2009 sur Canal +.

² <http://www.mymovies.it/forum/?id=57500>, dernière consultation le 27 septembre 2011.

consacré aux produits ancillaires qui accompagnent sa diffusion, mais surtout en ce qu'elle se propose comme un récit inséré dans un monde cohérent et possédant son autonomie.

Quels sont les éléments qui déterminent ce phénomène ? On ne peut répondre à cette question qu'en proposant une exploration des contenus et des formes de la série que les spectateurs identifient comme signifiants : nous obtiendrons donc des réponses qui seront liées à des communautés d'interprétation déterminées, dans des contextes précis (notamment le contexte italien et plus spécifiquement celui de la ville de Rome, dans laquelle, nous le verrons par la suite, *Romanzo Criminale* est devenu un véritable phénomène de société).

Cette analyse devra également nous aider à répondre à la question centrale de ce chapitre qui concerne la circulation d'un récit au travers de différents médias. Nous tenterons donc de donner une réponse à la question : qu'est-ce que la série apporte de nouveau à *Romanzo Criminale* et, finalement, est-elle juste une adaptation ?

4.1 Une série de qualité : pourquoi et pour qui ?

Ce n'est pas seulement une série, mais un admirable pont entre le cinéma et la télévision : la puissance du grand écran avec le temps narratif (et la profondeur des personnages) que seule la télévision peut offrir. Et tout en représentant une claque retentissante pour ceux qui pensent que le cinéma italien de genre est fini ou inutile. Pleine d'adrénaline, vigoureuse, épique, sombre, romantique, magnifiquement interprétée... il s'agit probablement de la meilleure série jamais réalisée en Italie¹.

La qualité de l'image, la recherche des détails et la justesse dans la reconstruction des atmosphères de l'époque : les voitures, les vêtements, les physionomies des protagonistes et leur parler sont célébrés par les spectateurs comme des éléments qui transforment *Romanzo Criminale* en une expérience de retour au passé, pour ceux qui l'ont vécu, et de découverte d'un monde dont on perçoit l'authenticité, pour les nouvelles générations.

Romanzo Criminale se développe sur douze épisodes, numérotés et non titrés, couvrant le récit de la première partie du livre de G. De Cataldo, allant de la création de

¹ <http://www.mymovies.it/pubblico/?id=57500>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

la Banda sous l'impulsion de Libanais, jusqu'à la mort de celui-ci. Des épisodes d'égale longueur (55 minutes) suivent une progression narrative qui les intègre dans une temporalité unique ; à l'intérieur de ce flux, des formes appartenant à une mécanique itérative sérielle produisent une relative indépendance de chaque brique narrative, déterminant le plaisir du rituel.

Les épisodes présentent des actions s'enchaînant de manière causale, constituant la narration longue, ainsi que des événements mineurs, liés aux personnages secondaires, qui ont des répercussions sur les épisodes environnants. Sa forme est celle d'une sérialité feuilletonnesque ou de « saga », une construction « à tiroirs » (Vareille, 1989) par trajectoires décentrées, à partir d'une colonne vertébrale principale.

Dans cette polyphonie convergente, le Libanais se confirme au fil des épisodes comme le vrai cœur de la narration. L'atmosphère de chaque épisode semble influencée par la condition émotionnelle de ce personnage et la centralité de son rôle devient une clé pour la compréhension de la structure de la série. Son meurtre, qui clôturait la saison 1, est vécu comme un gros événement par les spectateurs qui, non seulement s'interrogent sur les coupables, mais, en outre, (surtout dans les *blogs* féminins) souhaitent que, même mort, il revienne, ou alors que son décès soit un rêve¹. La bouleversante mort « du roi » conclut magistralement la première saison sur un *cliffhanger*, procédé classique de la narration sérielle consistant à laisser ouverte une situation qui entretient un suspense chez les spectateurs. Ainsi, de nombreux usagers de la Toile², en attendant novembre 2010, se demandent : « *Qui a tué le Libanais ?* », comme autrefois : « *Qui a tiré sur J. R. ?* » (été 1985).

À ce point, une question est légitime : quel est le sens d'un *cliffhanger* dans le cas d'une série prenant forme à côté d'un livre et d'un film qui, de manière globale, dépeignent les mêmes événements ? Pour le spectateur, le transfert de connaissances acquises dans d'autres médias demeure toujours possible : la suspension entre les deux saisons ne devrait pas constituer un mécanisme efficace. Au contraire, l'observation des commentaires dans les espaces en ligne semble montrer que la nécessité « d'en savoir

¹ Dans les commentaires d'un billet de blog italien, consacré à la deuxième saison de la série, un internaute s'adresse directement à Francesco Montanari, qui joue le rôle du Libanais, en lui écrivant : « Bonjour Francesco, félicitation pour ton rôle... J'espère avec tout mon coeur que la mort du "Libano" dans la série ne soit qu'un rêve, pour que je puisse te revoir dans la deuxième saison ! » (<http://filmblog.girlpower.it/protagonisti/francesco-montanari-libanese-romanzo-criminale-la-serie/>. Dernier accès le 14 juillet 2011).

² <http://it.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090131073430AA5bngN>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

plus » est limitée à la série, non pas à l'univers de *Romanzo Criminale*. Cet usage de la série nous montre que, pour les passionnés, l'univers de *Romanzo Criminale* se prête à de nombreux démembrements : les spectateurs sont capables de s'en servir en faisant abstraction de son rapport originaire avec un tout. Au contraire, ils en apprécient la vivacité qui existe, en vertu des possibilités qu'elle offre d'en faire des usages différents. Une lecture idéalisante qui supposerait le mécanisme de ce récit comme une suite d'actualisations de la même matrice se révèle donc infructueuse. Il est préférable de parler d'univers, ou de monde narratif, et de ses émanations plurielles.

En choisissant de regarder *Romanzo Criminale*, la série, on ne doit pas avoir la certitude de pouvoir retrouver le développement du récit tel quel nous le connaissons en ayant vu le film. Cela permet aux *fans* de rêver d'une expansion alternative du monde de *Romanzo Criminale* : « Série formidable et captivante, on espère une suite même si le Libanais n'est plus...¹ ».

Ainsi, à en croire les anticipations sur la deuxième saison, le Libanais, même mort, reviendra... en tant que fantôme, grâce à une liberté narrative que la série s'accorde par rapport au livre et au film.

La série surprend le spectateur en lui proposant des dilatations imprévues du monde narratif ; néanmoins, conformément aux mécanismes télévisuels classiques, elle possède aussi et avant tout une qualité consolatrice, confortant le spectateur dans ses capacités prévisionnelles, par et grâce à une série d'invariantes internes qui construisent l'expérience de la série comme un rituel. Pour ne citer que les plus fréquentes : les scènes d'amitié virile, qui clôturent souvent les épisodes, les séquences où le gang se retrouve pour mettre au point les stratégies d'action, ou les *clips*, que nous analyserons ci-dessous. On retrouve aussi des redondances qui, ayant pour fonction de saturer le texte, produisent chez les spectateurs des attentes pointant vers un climax : la répétition exacerbée de phrases comme « nous ne sommes plus des gamins », « nous sommes désormais des criminels » (dans l'épisode 5, par exemple) marque un point de non-retour du gang, destiné – à partir de ce moment – à un *crescendo* de corruption et de violence.

Aussi, elle tisse un pacte avec les spectateurs *via* la répétition de *frames* génériques connus, de « scénarios intertextuels » (Eco, 1979 [1962] ; 1985) qui rendent

¹ <http://www.canalplus.fr/serie/cid253098-romanzo-criminale.html>, dans la catégorie « Avis des internautes ». Au 27 septembre 2011, la page ne résulte plus disponible.

possible l'activation cognitive et émotionnelle de parcours connus qui, par-delà, tissent des liens avec d'autres spectateurs.

Romanzo Criminale propose aussi, sans complexes, selon les caractéristiques de la *quality soap*, des altérations de la structure temporelle : la chronologie de la première saison couvre un arc de trois ans (1977-1980), mais le flux temporel subit des altérations servant la narration : des analepses et des prolepses tracent un parcours en arrière, vers le passé, semant des pistes cognitives destinées à servir par la suite. On retrouve également des séquences oniriques ou hallucinatoires, justifiées par une focalisation narrative sur les perceptions altérées du Libanais avant son assassinat (épisodes 11 et 12). Cette structure narrative est construite « sans peur » de troubler le public que l'on sait capable de saisir la subtilité du jeu ; elle fait appel à la capacité d'interaction des spectateurs (cf. Mittell, 2006).

Les commentaires sur le Web témoignent du succès de ce mécanisme. Prenons l'exemple des réactions au prégénérique du premier épisode, situé dans un temps contemporain à la réception (« Roma, Magliana aujourd'hui »), conformément au prologue du livre de G. De Cataldo. Le protagoniste de cette séquence est un homme, la cinquantaine, dont l'identité ne nous est pas dévoilée. C'est sur son cri désespéré : « J'étais avec le Libanais ! » que s'effectue le passage à la temporalité du récit principal, par le biais d'une coupe et de l'apparition d'un gros plan sur le Libanais. Cette séquence a créé chez les spectateurs une première interrogation destinée à courir tout au long de la saison, comme le montrent de nombreux commentaires et même l'existence d'un groupe sur Facebook ayant pour titre « Qui est le vieux au début de la série *Romanzo Criminale* ???¹ ».

Ce mécanisme de feuilleton ressemble à celui de l'enquête policière, ce que la correspondance avec la quête personnelle du commissaire Scialoja rend évident. Ce flic cohérent, obstiné, doué de sains principes², recueille au fur et à mesure les indices qui lui permettront de s'approcher du gang ; ses découvertes progressives alternent avec les actions des criminels, dans une convergence de plus en plus efficace. Cet avancement dans les connaissances textuelles est illustré par une image récurrente : le réseau des

¹ Les usagers suggèrent des réponses, mais, aussi, ils reconnaissent la stratégie des producteurs, lorsqu'ils disent : « c'est fait exprès pour que nous en parlions ».

² Sur un *blog* cinéphile, Scialoja est décrit comme « Un Maurizio Merli 2.0, un dur au cœur d'or et, de plus, saupoudré d'un progressisme fané à la Veltroni », avec des références à l'acteur qui interpréta le protagoniste des polars des années 1970, ainsi qu'à un certain caractère des représentants de la gauche italienne.

photos signalétiques affichées sur le mur du bureau de police que Scialoja relie les unes aux autres avec un trait de feutre rouge, au fur et à mesure qu'il fait la lumière sur le tissu complexe d'alliances entre les bandits. Ce schéma possède un véritable rôle narratif, mais il opère aussi comme marqueur métadiscursif, à l'instar d'un autre célèbre *chart* de séries, celui du réseau des protagonistes de *L Word* (2003-2009)¹.

Ainsi, dans les forums de discussion, retrouve-t-on souvent des commentaires visant à élucider certains détails, à construire des prévisions à court et à long terme, à expliciter les liens avec les faits réels qui ont inspiré *Romanzo Criminale*.

Le « Web 2.0 » est caractérisé par une culture « participative » (Jenkins, 2006a) capable de résoudre collectivement les interrogations posées par le feuilleton, ainsi que les questions concernant le développement des intrigues mineures ou la psychologie des protagonistes. C'est aux experts qui peuplent les espaces en ligne de gérer la diffusion de ce savoir, souvent *via* la proposition de listes schématisant les rapports entre les personnages et faisant appel fréquemment à une connaissance de l'univers transmédiat du récit.

Le succès de la série provoque un effet, en retour, sur les autres médias, comme le montre ce commentaire écrit peu après la diffusion de la série sur la chaîne généraliste Italia 1 :

J'ai vu le film quand il est sorti au cinéma, et j'ai trouvé ça beau. J'ai acheté le livre immédiatement, mais il y avait beaucoup trop de noms, il a semblé confus et je l'ai abandonné. J'ai vu récemment la série télévisée de Sky. J'ai commencé le roman, et je n'ai pas arrêté².

4.2 « Nos pires années »

Comparé à la saga racontée par *Nos meilleures années* (*La Meglio gioventù*, 2002) de M. T. Giordana, *Romanzo Criminale* aurait pu avoir pour titre, comme le souligne P. D'Agostini³, *Nos pires années* (*La peggio gioventù*). Les deux films sont

¹ Dans cette série américaine, Alice, une des protagonistes, étudie les relations sexuelles qui ont eu lieu entre les différents personnages et elle les représente sous forme d'un graphe (le *chart*), qui devient un élément récurrent dans la série.

² http://www.anobii.com/books/Romanzo_criminale/9788806160968/01e0d4582ef23c8513/#. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ Récension à la sortie du film, sur *La Repubblica*, 30 septembre 2005.

écrits par les mêmes scénaristes, Stefano Rulli et Sandro Petraglia : si le premier mettait en scène la trajectoire de deux frères sur fond d'événements historiques italiens des années 1960 aux années 2000, avec un regard optimiste (par ailleurs accusé de proposer une image stéréotypée de l'Histoire), le second, prenant le parti des « méchants », se propose comme une relecture de la même période du point de vue opposé.

Nous avons vu, pour le film, le problème lié à l'identification aux criminels, la fascination pour les « modèles d'inconduite » (Linton, 1936). Dans le cas de la série, cette question explose dans les médias comme une véritable controverse. C'est par une analyse des modalités de représentation et des structures archétypiques mises en jeu, ainsi que des discours sociaux entourant la fiction, que nous pouvons rendre compte de ce choix de prendre parti pour le « côté obscur » de l'Histoire comme élément contribuant à la construction du phénomène-culte. On lit dans un blog :

Une page de faits divers et d'histoire faite de liens fortuits et très forts entre services secrets, ouvriers du crime, conflits politiques et églises devenues des tombeaux d'assassin a subjugué les Italiens. Peut-être pour cette valeur cathartique du cinéma lorsqu'il raconte le Mal et les monstres que l'histoire humaine a générés ? C'est ce sentiment, quelque part entre la purification et l'exorcisation du Mal que nous éprouvons en regardant des films sur la guerre, sur les massacres, sur le mal absolu du nazisme. À mi-chemin entre l'intérêt macabre, la catharsis et l'exercice de mémoire, c'est un cinéma qui plaît immédiatement, qui sert l'histoire et qui produit de l'information¹.

Les réactions que l'on observe dans les espaces en ligne montrent que, pour *Romanzo Criminale*, la série, les usagers s'attachent davantage aux personnages qu'aux acteurs, différemment de ce qui se produit dans le cas du film. *Romanzo Criminale* de M. Placido – qui mobilise le panorama entier du cinéma de gangsters américain en choisissant une interprétation d'emblée « idéalisante » de la criminalité – se présente comme un produit patiné et joue sur la présence de *stars* (Pierfrancesco Favino, Kim Rossi Stuart, Stefano Accorsi, Riccardo Scamarcio) idolâtrées par les spectatrices.

Au contraire, la série est affectée par une vision beaucoup moins romantique de ses héros : un regard qui dévoile – sans pour autant tomber dans le maniérisme de *Gomorra* (Garrone, 2008) – un monde affectueusement pourri, de zonards ou « *accattoni* », sans trop de poésie. Elle paraît « banaliser » la violence, la rendre

¹ <http://www.altrenotizie.org/televisione/3671-la-fiction-della-magliana.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

familière et la faire rentrer dans le quotidien, d'une manière beaucoup plus subtile (et, pour cela, dangereuse, selon ses détracteurs) que dans le cas du film (qui demeurerait une expérience délimitée par un cadre de la fiction plus aisément reconnaissable).

La séduction du cinéma de série B, du *poliziottesco* à *l'italienne* et du vaste filon de la paralittérature sont visibles dès la « fiche d'identité » de la série qui est le générique (paquets de cocaïne, liasses de billets, pistolets, rouge à lèvres, sur une musique qui rappelle les polars des années 1970), construisant à travers une série de références iconographiques un réseau hétérogène de références intertextuelles qui détermine, par ailleurs, des conséquences sur la représentation des rapports *genrés*.

Les acteurs de la série ont été choisis pour leur physique, en faveur d'une représentation réaliste, proche des modèles de la *quality soap*. Les *stars* sont remplacées par de jeunes acteurs qui ont peu ou aucune expérience ; dans la réception, l'interférence avec la *persona* des acteurs, typique de la lecture des *fans*, apparaît réduite¹. Nous observons également la présence occasionnelle d'acteurs, interprétant des rôles secondaires, qui construisent des liens reconnaissables pour les spectateurs possédant une culture cinématographique, et susceptibles de susciter une émotion qui aide à définir les contours du pacte fictionnel. Par exemple, le Libanais rencontrera en prison un homme âgé, bandit légendaire en son temps, qu'il admire comme un père. Ce personnage est joué par Ninetto Davoli, l'acteur pasolinien par excellence : non seulement la série semble ainsi payer une dette de reconnaissance à la tradition, mais elle évoque un milieu romain de banlieue fortement connoté, culturellement et historiquement. Ce n'est pas que par l'évocation sémiotique de référents directs à un passé connu, mais aussi par la réitération de stéréotypes textuels renvoyant à une tradition reconnaissable, que la série agit comme une encyclopédie intertextuelle. La caractérisation des personnages, par exemple, est un bon exemple de ce mécanisme.

Romanzo Criminale, la série, développe, grâce à sa forme longue et feuilletonnesque, un approfondissement de l'évolution des personnages que le film ne peut pas se permettre. La réitération encourage la transformation des personnages en

¹ Il faut toutefois remarquer que, sur la Toile, surgit un culte de ces jeunes acteurs qui, selon des nombreux spectateurs, sont meilleurs que les histrions du film : des dizaines de pages sur *Facebook* sont consacrées au Libanais interprété par Francesco Montanari, dont la plus consistante a 12 452 *fans* ; signalons aussi le commentaire passionné d'une internaute, qui s'adresse directement à Francesco Montanari : « *Francesco, t'est trop beau !!! Je rêve de toi même la nuit !!! T'es le meilleur de Rome, Libanais !!!* ». <http://filmblog.girlpower.it/protagonisti/francesco-montanari-libanese-romanzo-criminale-la-serie/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

figures familières pour les spectateurs ; ils deviennent des individus dotés d'une mémoire et d'une vie personnelles, dont les comportements nous font réfléchir sur les questions existentielles, l'amour, la politique, le sexe. Chaque épisode ajoute de l'épaisseur aux figures de contour, les transformant en coéquipiers à part entière des protagonistes tout en créant les liens d'un esprit de confrérie un peu ringard (éclats de colère du Buffle, erreurs naïves et récurrentes des frères Buffoni, problèmes d'amour de Fil de Fer, autour desquels fleurissent des occasions de *commedia dell'arte*).

La définition des caractères se fait sur un motif causal et moins héroïcisant que dans le film : si le prologue du film de Placido présentait une enfance commune de rêve, avec une course-poursuite nostalgique sur une plage aux accents cinéphiles, dans la série des *flashbacks* présentent, à des moments-clés, les souvenirs d'enfance du Froid et de Dandy expliquant les raisons de leur rébellion contre la société des honnêtes hommes.

Il s'agit de personnages avec lesquels le spectateur, aidé par la récurrence des actions quotidiennes, peut s'identifier. Sentiments d'amitié profonde, crises dans les rapports filiaux, idylles romantiques : l'humanité de ces criminels suscite une correspondance immédiate avec tout groupe d'adolescents. Nous aimons ces personnages parce qu'ils nous ressemblent : lorsque le Libanais, Dandy et Froid s'accordent une partie de foot sur la plage, à la fin du deuxième épisode, ils achèvent de nous conquérir par leur fraîcheur et leur jeunesse qui s'apparentent tellement à la nôtre. C'est cela qui fait dire à une spectatrice : « Des criminels humains parce que proches. Habillés comme mes parents quand ils étaient jeunes, Romains comme moi, et qui ont grandi et vécu pas loin de chez moi¹ ». La proximité culturelle accroît pour les spectateurs le sentiment de lisibilité de ces figures fictionnelles, *via* l'« abolition de la distance objective » (Pavel, 1988 ; cf. aussi Jouve, 1992 : 69). C'est ce que souligne l'acteur James Gandolfini en parlant de son rôle dans les *Soprano* :

Un mafieux est aussi un être humain. On n'est pas dans un film de deux heures où chaque chose doit avoir un sens, où la moindre séquence doit avoir son importance dans l'évolution de l'intrigue. Dans le cadre d'une série, nous avons suffisamment de temps pour tourner des scènes qui nous paraissent idiotes, sans enjeu direct apparent [...]. En regardant les *Soprano*, les gens s'identifient parce que les

¹ Du forum mymovies.it.

personnages se trompent, font des erreurs, des choses stupides. Comme vous, comme moi, comme nous tous¹.

Au fil des épisodes, la proximité avec ces personnages augmente : en suspendant la cognition de leur statut fictionnel, nous attendons de les revoir et nous rêvons d'eux comme de personnes de notre entourage. Ce mécanisme de familiarité est à la base de l'attachement à la série pour le spectateur avec l'avantage, par rapport au cinéma, de pouvoir modifier le choix au fil des épisodes, car la série développe plusieurs personnages capables d'effectuer une « médiation imaginaire » (Esquenazi, 2009a : 127). Ainsi, une perspective considérant le rapport aux personnages moins en termes d'identification que de « compagnonnage » (Glevarec et Pinet, 2007) nous semble satisfaisante : dans la série, les bandits finissent par faire partie de notre entourage, ils deviennent nos « amis » (cf. Esquenazi, 2009a : 184). Nous avons envie de connaître les détails de leurs vies : c'est avec un sourire complice que l'on surprend Dandy et Fil de Fer dans la séquence des conseils pour le mariage ; c'est avec émotion qu'on accompagne le Libanais lorsqu'il guette la sortie de sa mère qui refuse désormais de lui parler.

En guise de témoignage de cette remarque, nous pouvons citer le fait que de nombreuses vidéos d'« hommage » fleurissent sur YouTube, dans lesquelles des photos d'amis sont montées sur la bande originale de la série, avec les pseudonymes des protagonistes en surimpression. L'attachement aux personnages correspondrait ainsi à l'affiliation à un groupe d'amis, facilité par le fait que *Romanzo Criminale* décrit principalement une confraternité virile, gérée par les lois de l'amitié homosociale (et qui, par ailleurs, côtoie volontiers la limite avec l'homosexualité, pour certains usagers, dans le cas du Libanais et du Froid²).

¹ *Cahiers du Cinéma* n° 549, septembre 2000.

² Par ailleurs, dans les forums de discussion, l'hypothèse de l'homosexualité des deux personnages est soulevée au moins une fois, comme le montre le commentaire de *Cokeye* sur Mymovies : «... le Libanais, au fond, n'est-il pas amoureux du Froid? Cela pourrait paraître une bêtise, mais regardez-le à nouveau en pensant a priori, pour s'amuser « Libanais est homosexuel et il est amoureux du Froid », sans préjugés, avec curiosité, afin de voir ce qui arrive au film si l'on applique ce point de vue. Ne vous apparaissent alors évidentes un tas de nuances que vous n'aviez pas considérées auparavant, ou que vous aviez oubliées, ou alors que vous aviez remarquées mais sans les comprendre? [...] », <http://www.mymovies.it/pubblico/articolo/?id=355021>. Dernier accès le 27 septembre 2011. Cf. aussi les commentaires liés à une séquence dans laquelle le personnage de Patrizia soulève sarcastiquement cette question : <http://il.youtube.com/watch?v=1eQIVSPCcWg&feature=related>. Le 27 septembre 2011, la vidéo n'est plus disponible pour des raisons de droits d'auteur.

Si nous pouvons lire une partie des réactions suggérées par la série comme des formes de compagnonnage, d'autres lectures sont possibles, qui manifestent de manière complémentaire la convergence des sphères de la fiction et de la vie quotidienne.

Si des spectateurs reconnaissent l'aspect humain des personnages et ne peuvent pas éviter de subir leur charme, tout en louant la qualité de la série, d'autres n'arrivent pas à accepter les « modèles d'inconduite » que ce produit propose.

De nombreux spectateurs mettent en garde contre les « dangers » d'une série qui représente des personnages inspirés des faits sanglants de l'actualité, signalant une superposition de cadres d'analyse différents dans le champ de la réception : le cadre esthétique se trouve mélangé avec le cadre éthique¹.

Néanmoins, pendant nos analyses du livre et du film, nous n'avons pas remarqué le même intérêt à discuter des dangers liés à *Romanzo Criminale*. La véritable polémique éclate dans les réseaux sociaux et dans les médias seulement à partir de la diffusion de la série. S'agirait-il donc d'une problématique concernant davantage l'audiovisuel par rapport à la littérature, ou d'autres éléments sont-ils en jeu ?

Ce phénomène – qui n'est pas nouveau au cinéma – semble plus problématique dans le cas d'un produit télévisuel, visionnable par un grand nombre de spectateurs et moins protégé. Le problème est à situer dans le contexte italien de production et de réception : lorsqu'en France la série est lue comme un bon produit italien, comparable aux séries américaines comme les *Soprano*, en Italie la mise en scène de l'histoire de la « Banda della Magliana » est surtout un problème social et politique. Cela fait que la lecture de ce produit ne peut pas se libérer d'une perspective mettant en avant une position éthique. Une analyse des commentaires des usagers nous montre que *Romanzo Criminale* est perçu comme un produit de qualité, mais qui comporte certains risques liés à l'entrecroisement de l'Histoire et de la fiction.

Si c'était juste un roman de fantasie sur un gang de criminels, la plupart des lecteurs auraient pris le parti des criminels, de même qu'aimer un film de Tarantino ou *Natural Born Killers* ne signifie pas approuver d'un point de vue

¹ Tout au long de ce travail de recherche, émerge le fait que cette superposition n'est pas seulement fréquente, mais elle fonde toutes les réactions des spectateurs, montrant que le rôle des spectateurs ne se limite pas à une consommation d'un texte, mais comporte une mise en jeu et une remise en question de l'insertion de l'expérience filmique dans la vie quotidienne.

moral ce que les personnages font dans le film. Mais il ne s'agit ni d'un film ni d'un roman de fantasia¹.

Ainsi, la présence de propositions de boycott de la série et un sondage organisé par le maire de Rome² indiquent la volonté d'instrumentaliser des préjugés enracinés dans l'opinion commune, face à un produit culturel chargé d'une ambiguïté manifeste.

De l'autre côté, de nombreux « Groupes » de Facebook montrent la possibilité d'une lecture en clé ludique, en proposant une apologie des héros fictionnels (« À la sortie de la salle, je me suis senti un criminel »). *Romanzo Criminale* est ainsi lu par des spectateurs n'ayant pas vécu les années de plomb et ne connaissant l'Histoire que par ses représentations cinématographiques ou télévisuelles, au deuxième degré, comme un phénomène « cool » (Pountain et Robins, 2000). La série est perçue en tant qu'expérience enveloppante, dans laquelle les spectateurs acceptent de plonger afin de goûter aux plaisirs de la fiction et d'expérimenter une époque inconnue et *glamour* ainsi que des situations interdites. Le plaisir de l'imitation des « techniques du corps » des criminels est un des éléments primaires de la passion pour ce produit télévisuel, avec davantage d'intensité que pour le film : nous retrouverons ce phénomène dans l'analyse des usages de ces modèles dans la deuxième partie de cette étude consacrée aux productions des spectateurs.

Par la proximité avec les protagonistes de *Romanzo Criminale*, le quotidien des *fans* est imprégné d'une tonalité de polar, dominé par des schématisations manichéennes des valeurs et des rapports *genrés* : il appartient plutôt aux garçons, et aux communautés d'individus manifestement moins cultivés, si l'on en juge par le langage employé, de se servir de Facebook pour citer les répliques et glorifier les bandits, non sans quelques dérives politiques. Au contraire, les femmes, tout en n'étant pas exclues de ce type de discours, sont plutôt caractérisées par un attachement de *fan* aux acteurs de la série.

Ce sont surtout des adolescentes qui écrivent qu'elles aimeraient converser en ligne avec Francesco Montanari, qui interprète le Libanais; qui font des comparaisons entre l'aspect physique des acteurs de la série et celui des acteurs du film. Mais aussi, elles produisent des longues critiques autour du contenu, dans un engagement

¹ Opinion d'un utilisateur du site Ciao.it.

² Sondage réalisé par la Mairie de Rome en juin 2009 dans lequel il est demandé aux citoyens de Rome si *Romanzo Criminale* pourrait inciter les jeunes à la violence.

« vertical » (Jenkins, 2009a), qui opposent leur comportement au stéréotype du « *gossip* » féminin traditionnellement dénigré par rapport au discours sérieux des hommes (le « *serious male talk* », cf. Fiske, 1987 : 77).

Le discours se concentre autour des personnages masculins. Si certains aspects caractérisent la série comme un format qui rend plus de justice au « *female gaze* », pour cette première saison, les femmes restent enfermées dans la sphère des sentiments et ne prennent pas véritablement part à l'action (mais les anticipations de la deuxième saison nous promettent l'arrivée d'un nouveau personnage : une femme *dealer*).

Dans le film de Placido, les femmes se réduisaient aux stéréotypes manichéens de la prostituée et de la femme-ange¹ : la sérialité, au contraire, rend possible une définition de leurs mondes, offrant des nuances à cette polarité par la linéarité d'une trame de points d'ombre et de lumière. Patrizia, la prostituée, *self manager* poursuivant le rêve de l'indépendance économique, semble évacuer la question de l'amour avec plus de facilité que dans le film, tendant plus que tout à l'affirmation de soi. Roberta, qui dans le film était explicitement comparée à une Madone du Caravage, dans la série s'incarne en Alessandra Mastronardi, connue par le public italien pour son interprétation de la fille d'à côté dans la série familiale *I Cesaroni* (2006-), acquérant ainsi un profil plus concret, populaire et typiquement romain.

Si les psychologies des femmes sont suffisamment travaillées pour qu'elles ne tombent pas dans le stéréotype, elles jouent encore un rôle instrumental, entraînant chez leurs partenaires un excès de sentiments qui risque d'engendrer un manque de rigueur, se révélant dans tous les cas très dangereux, non seulement pour le projet criminel, mais aussi pour leur vie.

Le cas des *fanfictions*, productions littéraires typiquement féminines, nous montre qu'effectivement les spectatrices choisissent plutôt le point de vue de personnages masculins pour mobiliser des imaginaires personnels liés au monde de la série. Par exemple, en imaginant, d'un point de vue interne, le moment de la mort du Libanais² : c'est l'expérimentation du point de vue du personnage le plus intéressant. À cause du fait que les personnages féminins sont perçus comme des figures de contour, les spectatrices arrivent à s'appropriier le regard du personnage masculin pour le charger d'une sensibilité nouvelle.

¹ Comme le confirme le commentaire d'un usager de l'IMdB «*The women are treated as virgins or whores and what else is new*».

² <http://www.efpfanfic.net/viewstory.php?sid=484073&i=1>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

4.3 Mise en scène de l'Histoire et forme *clip*

Si, dans le film, les images d'archives intervenaient à des moments-clés pour souligner le passage du temps et pour construire un sentiment « épique » en relation avec les actions des personnages, dans la série télévisée, les images d'Histoire n'apparaissent qu'à travers des écrans de télévision. Elles sont donc relocalisées à leur place originale, après avoir été matière cinématographique. Les images d'archives de l'enlèvement de Moro, de l'attentat de Bologne, sont regardées en tant que telles par les protagonistes dans des situations de visionnage traditionnel, souvent communautaire : la télévision reprend sa place d'instrument « cérémoniel » (Dayan et Katz, 1996), véhicule de la rencontre entre dimension publique et dimension privée. Néanmoins, une opération relevant d'un fonctionnement transmédiatique semble en œuvre, notamment dans la mise en scène de l'histoire en forme de *clip* qui semblent ouvrir des pistes pour des narrations autonomes.

La bande-son semble assumer – davantage par rapport à ce qui arrive dans le film – son rôle d'élément *pop*, contribuant à une célébration en clé postmoderne de la violence des protagonistes, comme l'atteste ce commentaire dans un *blog* :

Parmi les nombreux atouts d'un produit bien écrit, bien réalisé et bien joué, il y a une utilisation intelligente de la bande sonore, qui devient un vrai caractère des histoires comme Buffle, Dandy, Scialoja. Plus la scène devient lourde, plus, au contraire, la musique se fait légère. Il ya en cela le risque de glamouriser la violence. Tout devient *vintage*, joliment à la mode, même le plomb, le sang, la cruauté sauvage de ces histoires. Mais d'autre part, c'est toujours le risque quand de criminels patentés deviennent les protagonistes. Le mal fait n'a pas été enterré avec leurs os, comme dirait le noble barde, mais il survit après eux. Cela arrive de nos jours¹.

Un élément de cette série, qui représente à la fois un de ses caractères innovants et un clin d'œil à la tradition télévisuelle, et qui contribue à la construction du statut d'objet-culte de la série est une figure de style que nous appellerons *forme clip*. Il s'agit de séquences d'une durée d'environ quatre minutes, en montage alterné, montées sur un tube de l'époque, se plaçant notamment au début ou à la fin d'un épisode, ayant la fonction de « regrouper » tous les personnages, qui, pour des exigences de scénario, se

¹ <http://sonostorie.wordpress.com/2010/11/22/la-mia-banda-suona-il-rock-e-pure-il-mitra-alloccorrenza/>
Dernier accès le 29 août 2011.

trouvent délocalisés dans des espaces différents, qu'ils aient ou non un objectif en commun. Le succès de cette forme est confirmé par le nombre de vidéos sur YouTube qui reproposent des extraits de l'original, selon la logique de la *spreadability* ou du « partage de ce que l'on aime¹ ».

Bien que soient légitimes des lectures en termes de défamiliarisation provoquée par l'association d'une musique pop à des actions de violence, ou même d'un effet d'ironie, ou une fonction *anempathique* (Chion, 1985 : 229), comme remarqué plus haut pour le film, c'est la lecture des usagers de YouTube que nous préférons, celle qui lit ce type de séquences comme un moment de pure jouissance : « Grand final. Je crois que c'est le meilleur avec la fin du cinquième [épisode] lorsque le Libanais, Froid et Dandy sont arrêtés avec la musique de *Pazza Idea*² ».

La citation de textes majeurs de l'histoire de la chanson italienne active des connaissances appartenant à la mémoire collective des Italiens³ : ces renvois intertextuels correspondent à un plaisir nostalgique, le charme du rétro, très employé à la suite des films de Scorsese (*cf.* O'Rawe, 2009 : 217). La musique est chargée d'émotions, car déjà connotée comme objet mythique. Ainsi, elle agit en contrepoint au ton global de la séquence, finissant par court-circuiter le rapport entre image et son, et plongeant les spectateurs dans un *vertige* face au plaisir de la reconnaissance de la citation, qui se superpose à la violence des images⁴.

Entre vertige et activation d'un réseau intertextuel, la séquence *clip*, caractéristique du style postmoderne, s'introduit dans le récit comme un élément « euphorisant », qui représente une « tentative de transmettre des sensations fortes non verbalisables » (Jullier, 1997 : 27). On peut remarquer aussi l'absence de dialogues : ces formes brèves visent à la « fétichisation [de la] sensation pure » (*ibidem*, p. 135).

Les gestes des personnages et l'amplification de la beauté esthétique de la violence (certes, c'est du déjà-vu : la série, tout comme le film, paye constamment sa

¹ « *If it doesn't spread, it's dead* », selon la formule que l'on retrouve dans le blog de Jenkins, qui a étudié en profondeur le phénomène de partage de vidéos de *fans*. http://www.henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html. Dernière consultation le 27 août 2011.

² http://www.youtube.com/watch?v=_vSDTeRO6PM&feature=related, commentaire à une vidéo ajoutée le 15/12/2008. La vidéo n'est plus disponible pour atteinte aux droits d'auteur (27 septembre 2011).

³ Pour ce qui concerne la diégèse, le tube de l'époque agit comme un marqueur fort du moment historique dans lequel se situe l'action.

⁴ Ce qui contribue à provoquer les attaques des moralistes contre les « modèles d'inconduite ».

dette au cinéma de Scorsese, comme le reconnaissent de nombreux spectateurs)¹, construisent un effet émotionnel qui s'éloigne de la représentation d'un sens. Le déroulement de l'action y prend la forme d'un pur spectacle, sans pour autant s'arrêter². Dans notre cas, la musique n'est pas subordonnée à l'image, au contraire elle semble proposer un enchaînement ; mais en plus, comme le souligne Gorbman, elle provoque un effet émotionnel « épique » consistant en l'élévation au mythe des événements représentés et, par-delà, des personnages. En effet, ces séquences semblent se rapprocher des vidéos d'hommage que l'on retrouve sur YouTube et que nous analyserons dans le chapitre suivant. Elles sont un élément central de la structure sérielle, représentant un élément récurrent, qui insère un rythme dans l'enchaînement des épisodes, en rupture par rapport aux scènes d'action. Ainsi, cette forme a une fonction « ludique » tout en étant le vecteur d'éléments culturels primaires pour la série, comme le remarque le réalisateur : « J'aime beaucoup le décalage entre les chansons d'amour et la violence de ce monde, ça donne à la série son aspect très romain³ ».

Les spectateurs semblent apprécier la présence de ces « formes brèves » un peu *kitsch*, internes à la série, qui définissent *Romanzo Criminale* comme un produit démarqué des canons du feuilleton contemporain (mais ayant appris la leçon de MTV).

4.4 La saison 2

Diffusés sur Sky Cinema en novembre 2010, les dix épisodes de la deuxième saison de la série correspondent au dernier volet de la saga *Romanzo Criminale*. On y retrouve les personnages qui ont survécu à la première saison et l'on assiste au déclin de leur rêve de puissance et de gloire criminelle. La structure de la saison s'organise sur le thème de la vengeance, reprenant exactement là où la première saison s'était arrêtée, après la mort du Libanais. L'épilogue se situe à Rome, dans la contemporanéité, dans la même situation du prologue. On y découvrira, finalement, l'identité de l'homme qui

¹ De nombreux spectateurs soulignent la proximité et les différences avec le polar classique http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=419665&cfilm=61263&refpersonne=&carticle=&refserie=&refmedia=.html, la discussion commence le 01/04/2006. Dernière consultation le 27 septembre 2011.

² Cf. au contraire G. Gorbman qui analyse des séquences où les chansons, par la présence des paroles, demandent au récit de « céder au spectacle » (Gorbman, 1987 : 19-20).

³ «Romanzo Criminale : entretien avec S. Sollima», par F. Foubert [en ligne] Disponible sur : generiques-mag.net/authors/25-frederic-foubert.htm. La page n'est plus disponible (27 septembre 2011).

criait « J'étais avec le Libanais ! », avant d'assister à son assassinat de la part de la police.

Les dernières années de la « Banda della Magliana » correspondent symboliquement aux années 1980-1990 : le luxe arrogant des criminels qui ont fait fortune s'accorde bien avec les couleurs criardes de ces années de reprise économique pour l'Italie. Les musiques de l'époque continuent de rythmer le temps de l'Histoire alors que les événements de la politique (les attentats opérés par la mafia, l'opération « Mains Propres »...) restent sur le fond.

La deuxième saison présente des caractères de continuité avec la première, ainsi que des différences importantes qui en font un événement télévisuel original et confirment l'autonomie du produit sériel par rapport au livre et au film. La deuxième saison arrive deux ans après le grand succès public de la première et tente de répéter ce succès, tout en intégrant des nouveautés significatives. Elle y arrive à travers le déploiement de grands moyens pour constituer autour de *Romanzo Criminale* une image de marque très forte (que nous verrons dans les paragraphes suivants) : la série devient, dans l'espace public italien, un phénomène qui soulève les controverses habituelles dans les médias et départage l'opinion publique. Le site de Sky Cinema propose, quelques mois avant la diffusion de la deuxième saison, des affiches inédites de *Romanzo Criminale*, en les décrivant comme des affiches « censurées » lors du lancement de la première saison : elles consistaient en des gros plans des protagonistes, sur fond noir, avec les « commandements à l'inverse » de la bande : « J'ai tué », « J'ai volé », « Je me suis vendue », accompagnés du titre de la série et du slogan « Le crime paie ». Malgré cette promesse de vertige de l'« inconduite », par rapport à la première saison, les producteurs s'empressent de prouver, à travers des déclarations publiques, que la célébration des criminels est atténuée et que, même, le message final de la série est que « le crime ne paie pas », comme le confirme l'actrice qui interprète Patrizia dans une interview : « Le message de *Romanzo criminale* est que le crime ne paie pas, les protagonistes finissent mal ¹ ».

La mort des protagonistes est ainsi présentée de manière différente de celle du Libanais à la fin de la première saison : si pour le Libanais on assiste à la mort d'un roi, qui confirme son statut héroïque, pour le Dandy, le Froid et le Buffle, ainsi que pour les

¹ <http://www.style.it/vanitypeople/show/tv/2010/11/17/intervista-a-daniela-virgilio.aspx> [en ligne] [Notre traduction]. Dernière visite le 4 juin 2011.

personnages secondaires, la mort n'est que la conclusion obligée mettant fin à une parabole inexorablement descendante.

Ainsi, la deuxième saison révèle davantage d'autonomie par rapport au livre et au film que la première. Certaines variantes concernent le plan formel, d'autres constituent de véritables alternatives aux versions précédentes et servent à construire le monde de *Romanzo Criminale* comme multiforme.

Les innovations par rapport à la première saison concernent surtout les personnages, grâce auxquels les événements prennent un poids différent par rapport à la matrice littéraire de l'œuvre de G. de Cataldo et au traitement que la série avait réservé à cette matière. Dans certains cas, un accent plus fort est posé sur certains personnages (notamment le Buffle, mais aussi le Vieux et même Scialoja) ; dans d'autres, on peut parler de véritables innovations. Ceux qui ont lu le livre, ou vu le film, en regardant la série se trouvent ainsi dans un territoire possédant des similarités avec celui qu'ils connaissent, mais l'expérience sera forcément différente.

Si le Libanais ne revient pas, comme les bandes-annonces l'avaient au contraire laissé espérer, son fantôme apparaît de temps en temps et concrétise la montée d'angoisse du Dandy face à l'évidence de sa trahison. Cet élément ne modifie pas le récit (dans le livre, il n'y a pas de fantômes, mais des références constantes à ce que le Libanais aurait pensé, dit ou fait dans certaines situations), tout en introduisant une nuance dans le délire obsessionnel du personnage de Dandy ; il aide, comme les *flashbacks*, à le connoter et à donner au téléspectateur des informations sur le passé des protagonistes qui aideront à mieux lire leurs actions.

Un rôle capital est attribué, dès le premier épisode, au Buffle (on découvrira par la suite, dans l'épilogue, que le vieil homme est bien lui, car il est le seul survivant aux meurtres des années 1990). Ce personnage, que G. de Cataldo décrit comme « un garçon particulièrement énervé » (Cataldo, 2006 : 8), respecte davantage le caractère et la place que lui donne le livre par rapport au rôle secondaire qu'il recouvrait dans le film de Placido. Dans la deuxième saison de la série, Buffle est animé par le sentiment de vengeance pour la mort du Libanais et, ensuite, par une haine aveugle envers Dandy qui prend la place de l'ancien chef par des actions déloyales et, même, par la trahison de son meilleur ami (on découvrira qu'il est en partie responsable du meurtre du Libanais). Des événements à la fois extrêmement dramatiques et comiques sont liés à ce personnage : la rage de Buffle est également la source de situations qui gênent les autres

personnages. Il s'agit là d'un changement de focalisation valorisant un personnage qui, dans le traitement que lui réservent les autres médias, restait secondaire.

À son tour, Dandy subit des modifications par rapport à la première saison. Il devient à part entière le « méchant » : non seulement la transformation de son corps, directement proportionnelle à l'augmentation disproportionnée de sa richesse, en fait un redoutable *boss* de plus en plus semblable à un ogre, mais aussi le téléspectateur découvre que, depuis sa jeunesse, l'amitié fraternelle qu'il affichait avec le Libanais est teintée d'un élément de trahison. Il incarne l'inversion des valeurs qui caractérise toute la saison par rapport à la première.

En fait, entre la première et la deuxième saison, on assiste à une inversion de signe de toutes les valeurs : si, dans la première saison, les valeurs étaient celles de l'amitié, la jeunesse, l'amour, la fidélité, la deuxième est un espace marqué par la haine, la vengeance, les trahisons et la décadence. Si, dans la première saison, le crime « payait », dans la deuxième, c'est exactement l'inverse. À cela correspond la modification de certains éléments du style : la présence constante de l'effet *clip* est remplacée par la présence de musiques de l'époque dans des atmosphères sombres : au lieu de célébrer la montée d'un groupe de jeunes gens enthousiastes (même si leurs actions sont à condamner), toute la deuxième saison semble vouloir montrer aux spectateurs l'aspect le plus mesquin des criminels.

Une deuxième innovation est représentée par l'introduction du personnage de Donatella, une femme *dealer*. Elle incarne la main des services secrets et s'insère dans le groupe afin de le déstabiliser de l'intérieur, après avoir obtenu la confiance du Froid. Ce personnage apporte des éléments de nouveauté en ce qu'elle incarne la figure d'une femme indépendante, qui n'est pas soumise aux rôles de genre stéréotypés de la prostituée ou de la jeune fille bien (*cf.* l'analyse des femmes dans le film plus haut). Elle « performe » sa féminité selon un modèle qui, à la rigueur, se rapproche davantage de celui de la femme fatale qui met en avant son désir de réussite et qui se révèle capable de se servir des protagonistes mâles pour ses fins, sans se laisser soumettre¹. Ici, Donatella possède le même poids que les hommes. C'est ce que souligne Giovanna Di Rauso, l'actrice qui joue son rôle : « Disons qu'elle est une femme indépendante et porte une bouffée des années 1980, du mouvement féministe. Elle est presque une

¹ À noter : un personnage qui s'appelle Donatella existe dans le livre, mais il s'agit d'un personnage secondaire qui n'est pas une *dealer*, mais « la femme de » un des protagonistes, Nembo Kid.

Nikita de Latina, un gladiateur femme qui met la carrière au premier plan. Une nana audacieuse, quoi...¹ ».

Ce personnage est unanimement détesté par les téléspectateurs : il existe une vidéo publiée sur YouTube dans laquelle un internaute s'est amusé à réaliser, avec des instruments de postproduction, l'assassinat de ce personnage² : de nombreux autres utilisateurs de la plateforme félicitent cette opération par des commentaires enthousiastes. La raison principale de cette haine est la déception des *fans* par rapport aux attentes : la série se détache de l'adaptation du livre, car le personnage de Donatella donne la mort au Froid qui, dans le livre, ne meurt pas (aussi, dans les événements réels qui ont inspiré le livre, Maurizio Abbatino, dont G. de Cataldo s'est servi pour le personnage du Froid, n'est pas tué, mais au contraire il choisit de collaborer avec la Justice). De nombreux internautes mettent en évidence cet élément discordant en le pointant du doigt comme un défaut de la série. En fait, son personnage sert à rendre visible pour les spectateurs une opération des services secrets qui, autrement, resterait très obscure, à l'image de ce qui arrive dans le livre et dans le film.

Pour utiliser la terminologie d'une approche sémio-pragmatique (Odin, 1983), on dira que le spectateur modélisé par la série a besoin de réponses immédiates, incarnées dans des personnages reconnaissables. Ainsi, comme dans un feuilleton ou dans un polar, on sait que le coupable doit apparaître à un moment ou à un autre, alors que le film et le livre laissent ouvertes des questions jouant sur l'ambiguïté et laissant plus de marge au travail d'interprétation. Cela, en correspondance avec la présence des « mystères d'Italie », des événements sur lesquels la lumière n'a pas encore été faite.

Ainsi, le film et le livre sont plus enracinés dans la réalité, et choisissent de ne pas donner d'image à des situations troubles, alors que la série – et notamment la deuxième saison, où les questions ne peuvent pas rester à jamais ouvertes – se construit sur un modèle ressemblant davantage à celui du feuilleton. La série se définit de plus en plus comme un objet autonome, où les imbrications de la fiction et du réel semblent s'atténuer.

Toutefois, dans l'espace public italien, on observe un phénomène qui, au contraire, souligne l'enracinement des discours entourant la série dans les événements de la réalité. La série agit comme un détonateur grâce à la force qu'elle possède pour

¹ <http://www.bestmovie.it/news/romanzo-criminale-2-intervista-alla-nuova-nikita-di-latina/60009/> [Notre traduction]. Dernière visite le 4 juin 2011.

² <http://youtu.be/tITrIAAGv68>. Dernière visite le 27 septembre 2011.

évoquer un monde. L'univers qu'elle construit est crédible (bien que les références aux événements historiques soient moindres par rapport au film et, bien sûr, au livre) et devient source d'un intérêt renouvelé pour les spectateurs.

Il est maintenant nécessaire d'observer les autres briques qui contribuent à construire cet univers, un univers dont on ne fait pas l'expérience en se contentant exclusivement des éléments formels et narratifs propres au livre, au film et à la série télévisée.

Chapitre 5. Les « paratextes » officiels

Romanzo Criminale est au centre d'une ample stratégie de marketing qui se développe sous plusieurs supports, ce qui confirme que l'expérience d'un texte n'est pas réductible à un spectacle singulier et autonome.

Nous pouvons commencer par la proposition d'un exemple : une vidéo circule dans les sites de partage : on y voit un camion qui, au milieu d'une nuit d'octobre, s'arrête près d'un parc de Rome ; des hommes en sortent et, en quelques secondes, placent des statues sur des estrades. Ces statues représentent le Libanais, le Froid et Dandy. Le but visé est de se faire connaître et ils y arrivent : le jour suivant, les médias nationaux relatent le scandale. Les spectateurs, quant à eux, s'empressent de se filmer ou de se prendre en photo à côté de leurs héros, ou encore de passer l'écharpe de leur équipe de football préférée autour du cou du Libanais. La description de la vidéo nous explique que pour lancer la nouvelle série de Sky, les producteurs décidèrent de devenir un « cas national » ; le maire de Rome, Alemanno, s'empressa d'attaquer ce phénomène en l'accusant d'inciter les jeunes à la violence par la célébration de criminels, « alors que la référence au livre et à la série était évidente, par l'emploi des visages des acteurs¹ ». C'est une opération de *guerrilla marketing*² mise en œuvre pour le lancement de la série télévisée, qui met à jour un aspect fondamental de notre phénomène : la superposition de la vie quotidienne et du spectacle, le statut hybride de célébration des personnages et des personnes réelles qui sont à la base de la fiction du récit. Et la nécessité, pour un produit audiovisuel, de coloniser des espaces alternatifs pour se faire connaître.

Dans un contexte « saturé » par les médias, le sens et la valeur d'un produit sont construits *aussi* en dehors du texte considéré au sens traditionnel (Gray, 2010) : à côté d'un film ou d'une série, on observe la présence d'un « battage publicitaire » (dans le contexte anglo-saxon, on emploie le terme *hype*), dans une prolifération de différents espaces *online* et *offline* qui fournissent autant de modalités parallèles de prendre acte de l'existence du texte. Des territoires non définis comme des récits, mais

¹ <http://vimeo.com/6414785>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Le *guerrilla marketing* est une méthode non conventionnelle de publicité qui se base sur la proposition de suggestions pour les consommateurs potentiels dans des lieux non habituellement consacrés à la publicité. Strictement lié à ce type de stratégie est la notion de *buzz* : la circulation *virale* en réseau d'une idée. (Cf. Glossaire).

traditionnellement perçus comme ancillaires (Genette avec son étude sur les paratextes en a signalé le rôle central), deviennent des éléments fondamentaux pour l'expérience filmique ainsi que des sources pour notre réflexion sur les négociations entre textes et spectateurs.

Des formes variées de publicité, un site Internet du film et un site de Sky Cinema consacré à la série, un jeu en ligne, une application pour iPhone, la mobilisation d'artistes pour la production d'un CD musical inspiré des personnages de la série : *Romanzo Criminale* ne se réduit pas à des textes, mais au contraire pourrait être lu comme une « *endlessy deferred hyperdiegesis*¹ » (Hills, 2002 ; cf. aussi Gray, 2010).

Non seulement ce mécanisme mis en œuvre par les producteurs et les distributeurs vise à construire un univers en synergie auquel il est difficile de s'échapper, mais ces productions variées, qui accompagnent l'expérience de la série ou du film, offrent aux spectateurs autant d'ouvertures pour des appropriations différenciées du récit. Ainsi, une variété de lectures alternatives entre en conflit, en enrichissant considérablement l'espace des discours sociaux liés à *Romanzo Criminale*. Les paratextes encouragent des lectures génériques parfois contradictoires, façonnant le monde de *Romanzo Criminale* comme, à la fois, riche et pluriel. Le produit se confirmera de plus en plus comme un ensemble symbolique de produits et d'informations organisés sous une étiquette (*brand*, ou image de marque), contrôlé par les acteurs industriels de manière méticuleuse afin qu'il se distingue à travers une image univoque et reconnaissable².

En même temps, dans le contexte contemporain de la « culture participative » (Jenkins, 2006a), les spectateurs font des usages de plus en plus visibles (et, par-delà, étudiables) de ces matériaux. Le monde narratif est en expansion grâce à ces supports, qui deviennent des outils dans les mains des *fans*, pour le développement de discours dans l'espace de circulation sociale de la narration.

Pour *Romanzo Criminale*, l'on observe une opération de *marketing* centrée autour de la série télévisée davantage que sur le livre ou sur le film. Si les deux médias

¹ La définition est une référence à la *différance* derridienne, qui signifie à la fois différer et différer : une série de fragments non identiques, par lequel la notion d'original se perd, et qui consistent en un glissement continu des signifiants.

² Bien que le terme *brand* soit pertinent pour ce qui concerne la série comme produit autonome, il est à vérifier dans le réseau intertextuel créé par le livre et le film : nous verrons que, dans ce cas, le terme *transmédiat* sera plus efficace.

parus chronologiquement les premiers ont donné lieu à des opérations d'appropriation spectatorielle « autonomes », au moment de diffuser la série les producteurs ont compris le potentiel du produit et développé un réseau de plus en plus organisé afin de construire de manière cohérente et efficace son *brand*. Nous assistons à une augmentation des « paratextes » proposés aux spectateurs et, notamment, dans l'espace entre les deux saisons de la série, selon une volonté de créer un réseau de produits similaires à ceux qui accompagnent de nombreuses « quality soap » nordaméricaines : nous le verrons par exemple dans le cas de la création de l'application pour iPhone.

Perçus de moins en moins comme des nuisances, et au contraire comme de nouveaux espaces pour développer un goût pour le produit ou pour célébrer un attachement, ces produits inventent une vie nouvelle pour la série, ils façonnent son caractère spécifique et suggèrent aux consommateurs des pistes pour des créations de sens multiples. Cela demande au spectateur de construire son expérience dans le temps (et dans l'espace) : une expérience du texte faite d'attentes, d'anticipations, de recherche d'informations. Tout texte construit son sens à travers un cumul d'opérations mises en place par le lecteur, il ne se donne pas en soi (*cf.* Iser, 1980 : 106-119.). Les multiples objets qui entourent *Romanzo Criminale* actualisent cette dimension heuristique de sa construction, ainsi que sa phénoménologie, toujours en lien avec la notion centrale d'*usage*.

Nous pouvons les définir, empruntant à G. Genette à l'instar de J. Gray, comme des « paratextes » (Genette, 1987 ; Gray, 2010), ajoutant une nuance pragmatique à l'emploi de ce terme dans la tradition des études cinématographiques où il indique l'ensemble des matériaux conçus pour accompagner la sortie d'un film (l'affiche, la bande-annonce, les suppléments DVD). Pour nous, ce mot indiquera les objets, produits par les industries *et* par les consommateurs, qui se placent dans une position « adjacente » et, tout à la fois, « distincte » des textes officiels. « Les paratextes sont les agents d'accueil, les gardiens, et les entraîneurs des médias, des filtres au travers desquels nous devons passer pour arriver au texte lui-même¹ » (Gray, 2010 : 17) et ils sont adressés à des publics différents, diversifiés par culture et genre : « mais quelques-uns n'accueilleront qu'un certain public² » (*ibidem*).

¹ « *Paratexts are the greeters, gatekeepers, and cheerleaders for and of the media, filters through which we must pass on our way to the text itself* ». [Notre traduction].

² « [...] *but some will only greet certain audience* ». [Notre traduction].

Cette réflexion nous permet d'introduire la problématique liée aux appropriations des communautés différentes de spectateurs. Les spectateurs effectuent des opérations interprétatives et délibératives à chaque moment de l'expérience, nous l'avons vu, et les paratextes, comme formes d'invitation pour des constructions de sens précises, offrent des sources différenciées pour ce travail. Pour quelqu'un qui n'est pas encore spectateur, tomber, à Rome, sur un groupe d'adolescents qui portent des t-shirts estampillés avec le portrait du Libanais accompagné de l'inscription « Le crime paie » représente une découverte de *Romanzo Criminale* comme objet culturel populaire, « dangereux », très différent de ce qui aurait été si le même spectateur le découvrait à travers les critiques dythirambiques parues dans la presse spécialisée. Une série de négociations contextuelles est toujours en cours : les paratextes sont ainsi historicisés dans un temps et un contexte précis qui déterminent le sens de l'expérience.

Ces remarques peuvent être couplées avec celles sur l'architextualité, qui souligne l'importance de la question du genre : dans les textes, les codes génériques que nous avons identifiés servent à proposer des entrées, des lectures possibles. De la même manière, ces autres productions servent à accompagner les textes, à créer des promesses qui ne seront pas nécessairement tenues par le produit¹.

Les paratextes ont un rôle fondamental dans la définition du contrat communicatif qui se crée entre le spectateur et le texte : ils sont même indispensables ; le lecteur ne peut approcher du texte qu'en passant par une suite de paratextes (Genette, 1987). La situation est d'autant plus intéressante, dans le cas où ils seraient démultipliés dans un contexte marqué par la nécessité, ressentie par les acteurs industriels, d'ouvrir de plus en plus le monde narratif : ces textes « non-officiels » assument une place privilégiée pour l'analyse.

Ces opérations sont mises en place *avant, après et pendant* l'événement, afin de répondre à une multiplicité d'attentes et de modalités de réception de communautés différentes de spectateurs. Afin de comprendre comment fonctionne la prolifération de textes différents, dans le contexte de convergence décrit par Jenkins où plusieurs médias confluent vers l'unification d'une expérience, nous pouvons proposer une distinction

¹ Nous pouvons citer par exemple le système d'attentes créé autour de la figure du Libanais par la campagne de lancement de la deuxième saison de la série, à travers les bandes-annonce sur le site de Sky Cinema, qui mettaient en avant son retour en tant que figure onirique ou fantôme (le personnage au contraire ne sera présent que dans les premiers épisodes, comme image dans la conscience de ses anciens amis).

entre les paratextes qui interviennent *avant* la rencontre entre spectateur et texte et ceux qui opèrent *pendant* ou *après* l'expérience (Cf. Gray, 2010). Nous décrirons donc les bandes-annonces, les espaces en ligne, le jeu en ligne, l'application pour iPhone, le merchandising, les concours.

Cette distinction sera nuancée avec celle entre le matériel que les spectateurs peuvent acheter (t-shirt, CD, DVD avec bonus) et celui auquel pour accéder il suffit d'être un « spectateur entreprenant » (Livingstone, 2006), *i.e.* savoir s'aventurer dans les espaces traditionnels et nouveaux à la recherche de contenus (notamment dans les sites de producteurs et chaînes de télévision, la page Facebook, la parodie « officielle » *Manzi Criminali*, l'application gratuite pour iPhone).

Enfin, une observation attentive des techniques mises en place pour la création de ces produits nous permettra de reconnaître des stratégies internes à ces paratextes qui font appel à des appropriations diversifiées du produit de la part de communautés spécifiques. Nous verrons qu'il existe des paratextes qui encouragent les liens intertextuels avec la production USA (pour le film) et, dans un autre cas, ceux qui le font avec l'*italianité* (pour la série).

Notre perspective est foncièrement liée à la lecture d'un texte comme événement et postule, de la part du texte, la capacité à « poser des contraintes » pour le spectateur idéal. Néanmoins, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette thèse, les usages mis en œuvre par les spectateurs peuvent parfois contrevenir cette puissance pragmatique de l'œuvre en activant toutes les formes de son ouverture.

Dans le cas de *Romanzo Criminale*, qui se propose comme un univers hybride, il est central d'interroger le territoire environnant pour comprendre quels sens sont encouragés et quelles surdéterminations de sens suggèrent les activités de ceux qui en font l'expérience. Notre objet s'appuie sur une base très large d'intertextes, mais surtout il agit comme son propre intertexte.

5.1 Les bandes-annonces

La première saison de la série *Romanzo Criminale* continue d'exister bien après la fin des épisodes : elle est « tenue en vie » dans le temps entre les deux saisons et elle est revitalisée avec un grand déploiement de moyens en correspondance avec le lancement de la deuxième.

Pour le lancement de la deuxième saison, on observe par exemple des vidéos qui résument les événements de la première, mettant en avant la centralité du personnage du Libanais et le moment lyrique de sa mort. On observe aussi la proposition d'une bande-annonce officielle suivie d'une version longue diffusée plus tard. Ce cinéma des « attractions à venir », des « *(coming) attractions* », selon la formule de L. Kernan, empruntée à T. Gunning (Gray, 2010 : 50), joue avec les attentes des spectateurs, se construisant comme une promesse de ce qui viendra, contenant du connu et de l'inconnu.

Les *fans* se réjouissent de ces vidéos, qui confirment, avant la diffusion de la nouvelle saison, que le monde qu'ils ont aimé n'est pas fini, mais au contraire qu'il est encore là, prêt à les recevoir, avec les mêmes personnages devenus désormais des figures familières, et des nouveautés qui apporteront le frisson de l'inconnu. Les spectateurs des bandes-annonces se laissent surprendre par des images spectaculaires (voir par exemple la séquence de l'explosion de la voiture pour la deuxième saison) dont ils ne peuvent pas encore connaître le contexte narratif et qui, par-delà, nourrissent leurs discours, leur permettant de formuler des hypothèses sur la diégèse à venir. Dans le cas de *Romanzo Criminale*, tout se joue dans l'espace entre les textes et, cela, sous deux aspects : les spectateurs ont, avec la bande-annonce, de la matière à partir de laquelle se demander de quelle manière la saison à venir sera plus ou moins fidèle à la saison passée et, tout à la fois, au récit véhiculé par le film et par le livre.

Deux notions de fidélité sont en jeu dans la bande-annonce : la fidélité au style innovant et sombre de la série, aimé et célébré et dont on espère retrouver l'empreinte, et la fidélité au monde diégétique de *Romanzo Criminale*. Pour ce dernier élément, deux dimensions sont en jeu : le diégétique et l'éthique. Ainsi, tout en attendant de se laisser entraîner par le développement du récit, et en désirant connaître la « vérité », les spectateurs seront prêts à réagir à des coups de théâtre révélant des aspects méconnus du passé des personnages (et notamment la figure de Dandy, qui soulève de nombreuses réactions de haine lorsqu'on l'identifie, à la fin de la deuxième saison, comme le traître responsable de la mort du Libanais).

La bande-annonce devient un espace de négociation du pacte spectatoriel, définissant le genre, donc les normes, pour l'interprétation du texte (Altman, 1999). Elle confirme l'hybridité de *Romanzo* entre série d'action et série dramatique, ainsi que la présence des acteurs aimés par le public (il n'y aura pas de changement dans la

distribution, mais l'intégration d'un nouveau personnage), tout en rassurant les amateurs de l'atmosphère *vintage* par la présentation d'échantillons du décor, des lieux de la banlieue de Rome des années 1980. L'ensemble de ces éléments est accompagné par la bande sonore aux tons reconnaissables.

Ce type de paratexte peut souligner un aspect au point d'encourager de manière excessive un sens produit par les spectateurs, comme dans le cas de la deuxième saison, où le rôle du Libanais est réduit à quelques apparitions en tant que fantôme, mais que la bande-annonce laisse interpréter comme une présence encore centrale, se focalisant sur son statut mythique, allant ainsi dans la direction souhaitée par de nombreux *fans*. Nous verrons que les parodies jouent avec les mêmes éléments du texte pour produire des occasions comiques de fourvoyer les spectateurs, *via* l'altération de codes génériques¹.

Jusqu'ici, le problème des paratextes et de l'intertextualité semble concerner celui des flux d'entrée dans le récit. La question que l'on peut se poser concerne l'organisation par l'ensemble des récits, de ses spectateurs potentiels, ses « *would-be viewers* » (Gray, 2010 : 118). Pour certains spectateurs, le film est corollaire de l'expérience du livre, alors que pour d'autres, qui découvrent d'abord la série, *Romanzo Criminale* n'est que la série, et tout le reste n'a aucun poids dans la construction du *fandom* conçu comme une passion qui découle à partir d'un texte reconnu comme primaire (les autres textes sont perçus comme des manières plus ou moins réussies de continuer l'expérience). Cela nous informe sur le fait que l'expérience intertextuelle est foncièrement contextuelle. Les bases changent selon le point de départ, ensuite des couches peuvent s'ajouter et constituer une expérience plus large du monde narratif, une dilatation dépendant des choix des consommateurs. On remarquera, tout de même, la tendance à une certaine « fidélité » à un des textes plus qu'à un autre : dans les cas étudiés, certains spectateurs nous déclarent que, pour eux, *Romanzo Criminale* est et sera toujours la série. Ainsi, les paratextes n'ont pas tous le même poids, dépendant de la diversité des expériences.

Pour ce qui concerne les paratextes qui interviennent *pendant*, comme des marqueurs capables de signaler des lectures privilégiées, dans le cas de *Romanzo Criminale* la série, tout au long de la saison, apparaissent des *recaps*, formes brèves

¹ Pour *Romanzo Criminale*, il existe des parodies créées par les usagers (*cf.* deuxième partie, chapitre 2) et d'autres créées par les producteurs officiels. Les paratextes sont les éléments indispensables pour la dilatation du texte dans des « univers plus ou moins étendus », selon le vocabulaire des *fans* de *Star Wars* (Jullier, 2005).

intervenant au début d'un épisode qui résumant les événements-clés des épisodes précédents aidant les spectateurs à se rappeler les faits pertinents avec le contenu de l'épisode en cours. Dans ce cas, les paratextes permettent de recadrer le texte selon les nécessités du spectacle qui sera présenté dans l'avenir immédiat.

5.2 Les espaces en ligne

Bien que nous traiterons dans la partie suivante de cette étude les spécificités des discours qui se développent dans les espaces en ligne, il est nécessaire de répertorier ici quelques-uns des dispositifs développés sur Internet par les producteurs de la série, en les entendant dans leur nature de *porte d'entrée* pour l'expérience du produit. La stratégie de construction de la marque de fabrique de *Romanzo Criminale* se sert largement des espaces en ligne pour des initiatives qui encouragent les spectateurs à découvrir le monde de la série à travers différents supports, ainsi qu'à participer à la construction de discours avant, pendant et après le visionnage des épisodes.

Romanzo Criminale s'offre comme un produit accessible *via* des sites spécialisés, comme l'espace que lui consacre Sky Cinema¹, qui permet de consulter des nouveautés, des anticipations, des images du tournage. Des *clips* de la première saison servent à évoquer les moments saillants de la série dans l'attente de la seconde. Des interviews du réalisateur, du producteur artistique (M. Placido, qui est également le réalisateur du film), du décorateur et des vidéos tournées dans les coulisses offrent un aperçu des secrets du tournage, et nourrissent le désir des *fans* de devenir des « experts ».

Dans un esprit ludique, on y trouve également des petits trésors destinés aux *fans*, comme la vidéo souhaitant « Bonnes fêtes » diffusée en décembre 2009 où l'on surprend le Libanais, le Froid et Bufalo dans un moment topique (l'interrogatoire d'un autre bandit), interrompu par l'arrivée de Fil de Fer et Dandy qui les emmènent fêter Noël. En 2010, on trouve dans le site des vidéos s'adressant directement au spectateur, avec une dédicace des acteurs², jouant ici sur la célébrité des interprètes de la série.

¹ http://mag.sky.it/mag/cinema/romanzo_criminale/home.html?ref=hpomag. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² http://sport.sky.it/sport/speciali_sport/natale_talent_sky.html?t=marchioni. Dernier accès le 27 septembre 2011.

La chaîne Sky propose également une production parodique de la série, diffusée en 2009 dans l'émission *Assenza di Segnale*, produite par Sky Uno : *Manzi Criminali*¹, jeu de mots avec la troncation du mot « romanzo » et son homonymie avec « manzo » (« bœuf »). Il s'agit en effet d'une série de *clips* dont les protagonistes sont des vaches avec un fort accent de Rome. Ces extraits sont diffusés sur la page officielle de Sky et sur YouTube ; il existe également des pages Facebook qui lui sont consacrées.

Ces espaces rendent possible une extension interactive des opérations publicitaires traditionnelles organisées sur le dévoilement progressif d'informations concernant le produit à venir (et marquées par une croissance de l'offre dans les semaines qui précèdent la diffusion de la première).

Dans cette stratégie rentre également la mise en place d'événements à caractère public qui rassemblent les *fans*, comme pour l'avant-première de la deuxième saison dans un cinéma de Rome, une semaine avant sa diffusion sur Sky. Ces mêmes événements et productions ancillaires rentrent dans une logique de « convergence » du moment où ils font leur apparition également dans les réseaux sociaux et notamment sur *Facebook*, demandant aux utilisateurs d'Internet d'effectuer des choix de partage, de commentaires et se positionnant ainsi à mi-chemin entre fiction et vie quotidienne. Les producteurs font un usage savant de la page Facebook de la série, qui sert d'amplificateur des actualités et qui, en même temps, recueille les réactions des spectateurs qui ont ainsi la possibilité de discuter dans un espace qui devient une « communauté affective », enrichie par des échanges d'informations basées sur la subjectivité et sur des goûts personnels.

Si, pour la première saison, la série ne profite pas pleinement de la convergence, cet usage de Facebook montre une prise de conscience accrue du potentiel de la Toile comme espace pour le renforcement de l'image de marque et de son pouvoir affectif. Les producteurs montrent ainsi savoir construire le monde de *Romanzo Criminale*, mettant à profit la porosité croissante des barrières entre production et réception, caractéristique du contexte contemporain : le produit, se présentant dans des espaces « officiels », mais ouverts à la discussion, est confronté à des appropriations *bottom up* (provenant des spectateurs et pas forcément prévues par les créateurs). À en croire les affirmations des producteurs, le personnage de Donatella, par exemple, a été créé pour

¹ http://mag.sky.it/mag/life_style/2009/06/13/manzo_criminale.html. Dernier accès le 27 septembre 2011.

la deuxième saison de la série afin d'introduire un élément de nouveauté et de dynamisme. Bien que la faiblesse des rôles féminins soit remarquée à plusieurs reprises par les spectateurs (des commentaires qui signalent la mièvrerie du personnage de Roberta et l'insuffisance du jeu d'acteur d'Alessandra Mastronardi, par exemple) nous ne disposons pas de témoignages qui nous permettraient de dire si cette nécessité a été ressentie par les producteurs à la suite d'une analyse des réactions du public.

De la même manière, nous ne pouvons émettre que des hypothèses concernant la possibilité que les producteurs aient ajouté des éléments au récit parce que les *fans* avaient envie de les voir, mais, par exemple, la présence du Libanais dans les premiers épisodes de la deuxième saison de la série, comme apparition onirique, semblerait représenter une sorte d'ancrage entre les deux saisons en raison de l'attachement des spectateurs à ce personnage et de la nécessité de le revoir, bien que mort, au moins pour les premiers épisodes. Ainsi, les exigences des spectateurs entrent dans le processus de production et de diffusion. Les paratextes servent une fonction pragmatique : ils se modèlent grâce à une étude sur le champ, rendue possible par leur existence même.

Les modalités que nous avons rapidement listées, en attendant de proposer un examen approfondi des espaces en ligne, montrent un cadre pensé par les producteurs qui laisse, finalement, peu de place pour des dérives qui détourneraient le propos initial. Nous verrons, dans la partie suivante de cette étude, les détails des modalités d'appropriation de la part des spectateurs et, surtout, les phénomènes de réécriture qui passent souvent par le détournement du produit de départ.

5.3 Le jeu : RC the game

Si l'audiovisuel engage déjà une participation des spectateurs qui mobilise beaucoup plus que le simple fait d'assister à un spectacle, comme les études en sciences cognitives, l'anthropologie, la sociologie de la réception le prouvent et comme nous avons tenté de le décrire dans l'analyse du film et de la série, il existe des extensions du produit fictionnel qui proposent d'étendre le potentiel de jeu déjà présent dans l'expérience de spectateurs. Film et série proposent un mécanisme d'identification avec les personnages des bandits, de manière déclarée. Bien que certains spectateurs admettent qu'ils préfèrent le personnage de Scialoja, le flic, et que la structure de livre, film et série, encourage également une lecture en termes génériques du polar, les vrais

héros de *Romanzo Criminale* sont les bandits. Le scandale médiatique lié aux « modèles d'inconduite » le prouve et, conformément à un esprit postmoderne, les producteurs de la série, au lieu de travailler contre ces accusations, diffusent un produit en ligne destiné aux *fans*, mais accessible à tout usager d'Internet, qui a pour slogan « *il crimine paga* » (« le crime paie ») et qui propose de prendre la place, pour quelques heures, d'un des trois protagonistes de la bande. La clé de lecture est celle de l'ironie, d'une lecture au deuxième degré des comportements criminels. Cette perspective est centrale dans la création des produits dérivés qui ne doivent pas reposer le texte de départ ni en faire une simple publicité. Au contraire, ils servent comme lien affectif avec des communautés « d'initiés » qui exposent ainsi leur adhésion au produit sans tomber dans un fanatisme au premier degré « socialement inacceptable » (Barra, 2010 : 46) et se reconnaissent dans le partage d'un savoir approfondi sur le monde de la série, qu'ils aiment mettre à l'épreuve, ainsi que d'un plaisir ludique de la répétition du connu.

En correspondance avec la sortie de la première saison, les producteurs de la chaîne Sky Cinema diffusent le lien à *RC The Game*, jeu accessible exclusivement en ligne, développé avec la technologie Flash. Le jeu est inspiré du plus célèbre *Mafia Wars*, un MMORPG (*Massive(ly) Multiplayer Online Role-Playing Game*), jeu de rôle basé sur des missions que les joueurs doivent porter à terme pour avancer dans leur niveau, en réseau avec d'autres joueurs.

L'aspect graphique du jeu s'inspire directement des images de la série : le joueur a devant soi un carnet où, écrit au stylo, il trouve une liste de drogues, d'armes et de l'argent qu'il a à sa disposition ; ces objets, ainsi que des voitures et des motos de l'époque qu'il pourra s'acheter une fois obtenu un premier capital, sont illustrés par des images connotées par une patine *vintage*. Les espaces où le joueur peut installer ses activités d'achat et de revente sont des villes réelles : Rome, Naples, Milan, avec même la possibilité de choisir le quartier dans lequel opérer.

Certains utilisateurs de forums se moquent de la popularité que le modèle de vie criminel est en train d'obtenir, lisant donc le jeu comme une possibilité d'adhérer à un modèle d'inconduite et non selon des modalités exclusivement ludiques¹.

Pour quelques spectateurs, il s'agit simplement d'une stratégie marketing qui gâche l'esprit de la série (ou du film) : « Pour accroître l'activité on fait des

¹ <http://www.vivamafarka.com/forum/index.php?topic=47345.0>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

transpositions qui sont en train de perdre la beauté de la chose¹ ». Si pour ce jeu en ligne ayant la qualité d'être simple et bien construit on ne peut parler que d'expansion du monde de *Romanzo Criminale*, pour la sortie de la deuxième saison, les producteurs semblent mieux maîtriser les secrets du « Web 2.0 » et mettent à contribution le modèle de construction d'un *brand* tel que le pratiquent les séries télévisées américaines.

5.4 L'application pour iPhone

En correspondance avec le lancement de la deuxième saison de la série, Sky Italia développe une « appli » pour iPhone, iPod Touch et iPad², téléchargeable gratuitement sur iTunes, qui se propose comme une porte d'entrée dans le monde de la série, spécialement réservée aux *fans* italiens (la seule langue est l'italien). « Entre dans le monde sans scrupules et fascinant de *Romanzo Criminale* – la série, à travers la nouvelle application gratuite³ », récite la description dans le site d'Apple.

Le logiciel, qui pour fonctionner requiert une connexion à Internet, offre des contenus variés, dans un format respectant la maquette graphique de la série et divisés en quatre sections : « News », « Extra », « Jeux », « Enregistrer ». Les deux premières sections permettent de voir en avant-première des vidéos, lire des informations sur les épisodes et consulter des mini biographies de chaque personnage, visionner des images en haute définition, ainsi qu'écouter des répliques célèbres du Libanais, Dandy, Froid ; mais l'application se révèle également comme un support pour l'expérience de visionnage d'épisodes entiers : les abonnés de la chaîne Sky ont la possibilité d'enregistrer les épisodes en haute définition.

Enfin, dans la section « Jeux », l'utilisateur peut défier les personnages au billard, « se refaire le look » en style années 1970, tester sa connaissance du monde de la série avec un Quiz. Par le biais de ces outils, la série se mue en une série de questions, encourageant auprès des *fans* le développement d'un savoir spécialisé, selon

¹ <http://forum.giovani.it/recensioni-videogiochi/113942-romanzo-criminale-tv-pc.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.esclusivista.it/2010/11/apple-romanzo-criminale-2-su-iphone-con-app-store/974>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ « *Entra nel mondo spregiudicato e affascinante di "Romanzo Criminale – La Serie" attraverso la nuova applicazione gratuita* ». [Notre traduction]. <http://itunes.apple.com/it/app/sky-romanzo-criminale-la-serie/id399448852?mt=8>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

une formule typique des phénomènes-culte, comme le souligne U. Eco dans son étude consacrée à *Casablanca* (Eco, 1986). L'univers de *Romanzo Criminale*, décomposé dans des détails que seuls les « experts » connaissent, peut être cité par ses consommateurs comme une encyclopédie¹ : l'expérience du Quiz met à l'épreuve une compétence commune, permettant aux initiés de se reconnaître.

Cette application s'adresse à un public d'initiés et de *fans*, en mettant en avant l'aspect ludique et *glamour* de la série et des personnages, conformément à la perspective choisie à son temps par *RC the game*, développé pour la sortie de la première saison. Célébrant l'esthétique de la série, l'application contribue à rendre de plus en plus reconnaissable sa marque de fabrique. *Romanzo Criminale* se constitue comme un *brand*². Les commentaires des utilisateurs sont enthousiastes et, en félicitant la qualité du logiciel, ils en soulignent le rôle comme outil idéal au service de l'expérience de la série : « Tout ce qu'il faut pour attendre la suite de l'une des meilleures séries télévisées italiennes ! ».

Néanmoins, encore une fois, un problème surgit, lié à la mythisation des protagonistes : « Excellent ! Bien que [...] attention à ne pas les faire passer pour des mythes dans la réalité ».

En effet, le risque est reconnu par les producteurs. En lisant la description du produit sur la page du site Apple, nous apprenons que, en raison des fréquentes références à l'usage de substances stupéfiantes, à des « thèmes adaptés à un public adulte », à une mise en scène réaliste de la violence et à la simulation du jeu de hasard, ce logiciel est interdit aux moins de 17 ans, conformément aux réglementations du « *App Store Review Guideline* » diffusé en septembre 2010 par Apple³. La première règle est de respecter les enfants et les adolescents qui téléchargent sans contrôle parental ; les développeurs sont encouragés à fixer des *ratings* bien définis.

Lors de sa diffusion sur la chaîne Sky, ainsi que dans sa distribution en DVD, la série ne subit pas de censure : on se limite à en conseiller le visionnage à un public adulte. La question des modèles d'inconduite semble acquérir davantage de sensibilité dans le cas d'un produit ludique, lorsque le spectateur est appelé à se mettre en jeu

¹ D'ailleurs, nous le verrons, les usagers construisent des listes, exposant un savoir encyclopédique, reconstituant le rapport de tous les personnages de la fiction avec les criminels protagonistes des événements réels qui sont à la base du récit.

² Cf. également, pour la question des applications pour iPhone qui servent à constituer une image forte d'une série, l'essai de S. Tosoni à propos de *Mad Men* (in Grasso et Scaglioni, 2010: 248)

³ <http://gizmodo.com/5633870/apple-app-rules/gallery/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

directement. Dans le cas d'un parcours interactif, la place du spectateur est désormais celle d'un visiteur d'un espace virtuel qui se propose comme une expérience de plus en plus réaliste. L'expérience du monde de *Romanzo Criminale* paraît d'autant plus envoûtante et, pour cela, dangereuse, du moment où la série s'offre comme un territoire à explorer. Plus que *RC the game*, elle construit une expérience transmédiatique, grâce à des éléments caractérisés par une ouverture qui, dans les mains des utilisateurs, peut potentiellement donner lieu à des résultats diversifiés (l'emploi dans les réseaux sociaux, comme pour les photos et les résultats du Quiz, qui peuvent être publiés sur Facebook grâce à la fonction Facebook Connect ; le partage d'un savoir, pour les informations en avant-première).

5.5 Le marchandisage

T-shirts et CD représentent le maillon entre la textualité traditionnelle et le produit marchand, encourageant certaines lectures et confirmant la puissance symbolique du produit dans le contexte italien et notamment romain. Ces deux exemples montrent le passage d'une forme connue de *marketing*, bien qu'insérée dans un réseau qui favorise le retour de la part des consommateurs, à une forme de construction de la narration qui s'appuie sur un matériel étranger aux textes d'origine et qui se caractérise par une nature expérimentale. *Romanzo Criminale* est conçu désormais comme *brand*, auquel est liée une image précise de la ville de Rome, centrée sur les banlieues et opposée à la carte postale pour les touristes. L'image de marque renvoie également à des personnages incarnés dans des visages d'acteurs (notamment ceux de la série) et, en général, aux valeurs de la fidélité, l'amitié, le respect, toujours dans un flirt avec le vertige des « modèles d'inconduite ».

Le 19 octobre 2010, un mois exactement avant la diffusion de la deuxième saison de la série sur Sky Cinema, sort dans les bacs un *concept-album*¹ consacré à *Romanzo Criminale*. Le produit se présente comme un cumul d'hommages aux personnages de la série, qui propose de raconter en musique la saga de la « Banda della Magliana ». Les interprètes de ces morceaux sont de jeunes artistes plus ou moins

¹ Ce terme du jargon discologique décrit un album dans lequel les morceaux d'un ou de plusieurs artistes sont liés par une seule thématique. Ce type de produit naît dans les années 1970 en opposition à la logique de l'anthologie de chansons.

confirmés dans le panorama italien contemporain. Chaque piste est dédiée à un des personnages. Un seul vidéoclip a été diffusé sur Internet, celui dédié au Libanais. L'opération contribue à construire la mythologie de ces personnages, leurs actions assument une prétention universalisante. Un nouveau média véhicule le même monde narratif, mettant en avant les valeurs de l'honneur, de l'amitié, du courage et attirant différents publics.

Des t-shirts signés par un artiste ont aussi été présentés sur la page Facebook de Sky (certains utilisateurs remarquent une similitude avec la charte graphique de *Reservoir Dogs* (1992) de Tarantino)¹. Offerts comme cadeaux de concours ou vendus comme des objets exclusifs, ils se démarquent des simples t-shirts marqués par des phrases-cultes des personnages de la « Banda » et deviennent l'objet du désir de nombreux utilisateurs qui espèrent ainsi accéder à ce statut de *fan* qui s'obtient avec un fort investissement de temps et d'argent. Le lancement de cette édition limitée, très coûteuse, déclenche immédiatement des réactions qui encouragent à adopter en retour la philosophie de bricoleur, selon la philosophie « faites-le vous-même » (« *Do it yourself* ») typique de l'anti-consumérisme de la culture punk et des appropriations des *fans*². La plupart des *fans* refusent de payer quarante-cinq euros pour un t-shirt, des suggestions apparaissent :

Soyez intelligents les gars! 45 euros c'est parce qu'il y a marqué Joe Rivetto!
Vous prenez une image et vous l'imprimez sur un t-shirt que vous achetez pour moins de 5 euros, et vous pouvez être sûrs que l'impression ne vous coûtera pas 40 euros, ce sera 10 ou 20 euros au maximum!³

La stratégie dans la création de ce réseau consiste à proposer aux spectateurs des objets capables de célébrer la série sans pour autant tomber dans le risque d'un hommage « naïf », au premier degré, au produit. Au contraire, ces objets sont autant de points de départ pour une appropriation spectatorielle qui prend appui sur l'*esprit cool*

¹ <http://www.joerivetto.com/fw/index.php/2010/10/26/joe-rivetto-romanzo-criminale-limited-edition/>.
Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Néanmoins, le slogan « *Do it yourself* » évoque plutôt l'individualisme expressif que la participation à une activité collective, comme le rappelle Jenkins, qui lui préfère un « *Do it together* » plus cohérent avec les modalités de travail de la culture participative (http://henryjenkins.org/2010/05/why_participatory_culture_is_n.html). Dernier accès le 15 septembre 2011.

³ <http://www.facebook.com/SkyCinema.RomanzoCriminaleLaSerie?ref=ts#!/album.php?aid=24269&id=126491090733420&comments>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

(Puntain et Robins, 2000) de certaines attitudes vues dans la série et qui tentent de construire des clins d'œil avec une communauté de *fans* ayant une connaissance approfondie du texte. On ne doit pas prendre au sérieux *Romanzo Criminale*, celui-ci semble le mot d'ordre qui caractérise ces productions.

Afin de décrire les retombées sur le plan social de ces produits, nous pouvons commencer par suivre la description du *merchandising* dans le cadre de la « consommation convergente » (Cf. Barra et Scaglioni, 2010 : 69). Ces objets deviennent presque des « objets transitionnels », selon la définition de D. Winnicott : accompagnant des formes de fidélité à la série comme spectacle auquel les spectateurs peuvent participer de manière plus ou moins directe, ils sont aussi les éléments variés pour des formes d'identification. Tout en permettant la construction d'une réponse affective à *Romanzo Criminale* comme *brand*, ils sont des modalités pour la concrétisation physique de ce lien : *Romanzo Criminale* devient, (aussi à travers le *merchandising*), une technique du corps (Mauss, 1934 ; Leveratto, 2006).

Le contexte de la convergence permet de partager dans un espace public ces réponses affectives et ces techniques du corps, dans des territoires qui encouragent la mise en scène de soi. Les producteurs de *Romanzo Criminale* – la série, ayant compris ce mécanisme, proposent des expériences qui invitent à rendre public son propre attachement, dans des espaces bien définis. C'est l'exemple des concours, qui, lorsqu'ils sont « officiels », se déroulent à l'intérieur des dispositifs que nous avons décrits plus haut.

5.6 Les concours

Aux objets plus ou moins commercialisés qui étendent l'expérience de la série s'ajoutent des initiatives visant à insérer, de manière interactive, ces paratextes dans le quotidien des spectateurs et prenant appui sur la spécificité du « Web 2.0 » de diluer les frontières entre producteurs et récepteurs. Un premier défi remplit les mois de l'attente de la deuxième saison : un simple jeu de « pendu » sur le site de Sky. Les gagnants remporteront la possibilité de dîner avec les acteurs de la série dans un restaurant de Rome. Les photos de cet événement seront publiées sur le site de Sky.

L'application pour iPhone offre, entre autres fonctionnalités décrites plus haut, la possibilité de se créer un avatar dans le style des personnages de la série. Quelques

semaines après sa diffusion, on assiste au lancement d'un concours qui invite les utilisateurs à envoyer sur la page Facebook les photos d'eux-mêmes habillés dans le style de *Romanzo Criminale* (cf. aussi deuxième partie, chapitre 3, l'analyse de la mise en scène de soi dans la « Page » des *fans*). Les valeurs et les perspectives que véhicule l'image de marque arrivent à construire des synergies de spectateurs s'activant dans des communautés préexistantes ou créées dans les espaces pensés par les producteurs. Sky capitalise la valeur de cette expérience, se définissant comme une chaîne de qualité, alternative à la télévision généraliste italienne caractérisée par des produits stéréotypés.

Pour conclure la liste des initiatives visant à réaliser une superposition des sphères de la fiction et de la vie quotidienne proposée par les acteurs industriels, nous pouvons citer le cas des événements qui voient la participation des acteurs de la série, comme les matchs de football pour recueillir des fonds pour les enfants. Encore dans le domaine du football, les personnages de la série sont mobilisés pour le spot télévisuel du *derby* Lazio-Roma du 7 novembre 2010 (« Le rater serait un crime » était son slogan¹).

Ce dernier sous-chapitre d'analyse consacré aux productions ancillaires « officielles » de *Romanzo Criminale* nous permet de comprendre que, à l'époque contemporaine, le texte se présente sous une forme étendue, à travers une fédération de supports qui construisent un « *brand* émotionnel » (Grasso et Scaglioni, 2010 : 29) capable de suivre ses différents publics dans des réalités variées. Le phénomène d'expansion du texte se manifeste de deux manières que nous pouvons décrire suivant la distinction proposée par John Fiske entre processus *top down* et *bottom up* (Fiske, 1987). Premièrement, le phénomène d'extension du texte est créé à partir d'initiatives commerciales des producteurs qui cherchent à proposer, *via* une stratégie de *marketing*, des points de contact avec les spectateurs afin que le produit audiovisuel les accompagne dans leur vie quotidienne ; de l'autre, les spectateurs effectuent des opérations relevant d'une créativité *grassroot*², dans le but de remplir les espaces laissés vides par les opérations textuelles. Le sens d'un texte apparaît donc étendu sur un ensemble dispersé et pluriel, dont la hiérarchisation n'est pas déterminée à l'avance. Ce sont les usages des consommateurs qui déterminent où le sens commence et comment il

¹ http://mag.sky.it/mag/cinema/romanzo_criminale/2010/10/19/romanzo_criminale_promo_lazio_roma.html. Dernier accès le 30 août 2011.

² Terme anglais qui indique un mouvement, originellement politique, né de manière spontanée au sein d'une communauté.

s'étale sur des produits environnants. Ce qui se dessine est un rapport dynamique entre production et réception, caractérisé par des formes de *compensation* (Grasso et Scaglioni, 2010 : 47), phénomène, relatif aux appropriations des spectateurs, qui constituera la matière pour la deuxième partie de cette étude.

Avant de conclure cette première partie, il est nécessaire de revenir sur l'analyse effectuée afin de proposer une critique de la notion d'intertextualité à la lumière du contexte contemporain de la convergence. L'exemple de *Romanzo Criminale* est représentatif de son époque et, notamment, la présence d'un réseau de paratextes organisés pour la création d'une expérience prolongée et interactive nous porte à nous interroger sur les questions des limites du texte et de ses spécificités. Les paratextes effectuent des opérations de recadrage de l'expérience de l'univers fictionnel, selon les époques et les contextes dans lesquels ils apparaissent. Il faut donc s'interroger sur l'intégration d'une définition de leur statut dans le cadre d'une définition de *Romanzo Criminale* comme produit englobant de nombreux médias en convergence. Les paratextes peuvent-ils encore, à raison, être considérés comme tels ? Quand est-ce que le texte commence ? Et, finalement, tous les textes sont-ils susceptibles d'agir comme catalyseurs d'expériences de production similaires, comparables à des « écosystèmes » ou plutôt la sophistication de la construction de cette expérience dépend-elle surtout d'une « efficacité » du texte de départ ?

Chapitre 6. L'intertextualité et le transmédia

Dans les paragraphes précédents, une description de l'univers de *Romanzo Criminale* a été effectuée par une analyse des textes qui le constituent : d'un côté, les modalités communicationnelles propres à chaque média ont été soulignées et, de l'autre, ont été esquissées les bases du « savoir latéral » (Schaeffer, 1987 : 56) que les spectateurs doivent posséder pour saisir la complexité des références textuelles et intertextuelles. Après cette suite de comptes-rendus de mécanismes internes aux récits singuliers, il est nécessaire d'effectuer un retour sur nos opérations analytiques et de viser à reconstruire le sens de l'architecture globale de l'objet de notre étude, afin de poser les bases pour sa compréhension dans le contexte contemporain de la convergence. Dans cette conclusion de la première partie, un dépassement de la notion d'intertextualité comme outil heuristique sera proposé, afin de trouver, dans la notion de transmédiatité, les éléments pour une description plus précise d'un phénomène de circulation de discours, dans le contexte contemporain.

Le travail effectué dans ce chapitre correspond à un repérage des traits significatifs de cet univers, tels que nous pouvons les retrouver dans les produits officiels. Nous avons effectué une analyse interne, avec une attention particulière aux effets que les textes produisent sur les spectateurs, selon une perspective pragmatique. Nous avons souligné pour chaque cas le traitement réservé à la réécriture de l'Histoire, les modalités caractérisant les mécanismes d'ancrage aux personnages pour accepter le pacte fictionnel et les apports spécifiques de chacun des textes. L'analyse que nous avons proposée montre que *Romanzo Criminale* peut être décrit comme un univers complexe, s'inspirant à la fois de faits de la réalité et d'une circulation de discours médiatiques.

6.1 Retour sur la méthodologie de notre analyse

Notre analyse a montré les écarts entre des produits différents véhiculant le même récit. Ces variations dérivent de techniques de production distinctes que néanmoins, l'on ne saurait réduire à des apparences formelles : l'étude de la réception

nous montre qu'elles sont également liées à des contextes de réception variables. Cela pourrait nous amener à considérer le monde de *Romanzo Criminale* comme une matière première à partir de laquelle les différents médias proposent des récits singuliers, adoptant une perspective qui ne concerne pas l'*ontologie* du texte (« qu'est-ce qu'un texte ? ») mais sa *phénoménologie* (« comment un texte devient ce qu'il est pour quelqu'un ? »)¹. Dans la recherche d'une définition appropriée à notre objet, il est important d'indiquer l'intérêt que nous portons pour un terme qui nous semble problématique : la notion de spécificité du médium. Ainsi, on pourrait lire les représentations proposées par chaque médium comme les différentes actualisations d'une réalité matricielle unique : il s'agirait d'une approche s'appuyant sur des gradations d'indétermination dans la représentation de la réalité. La première réflexion devrait donc concerner les modalités de l'écriture du matériel de départ, s'il y en a, et de ses variations dans le traitement que lui réservent les différents médias. Néanmoins, si l'on observe la trajectoire du monde narratif de *Romanzo Criminale*, il ne nous est pas possible d'identifier un texte « matriciel ».

En revanche, on a signalé que ces textes sont liés par la commune volonté de représenter la même période historique et le même sujet. Ils partagent le référent sémiotique qui permet aux spectateurs d'activer une opération cognitive de construction d'un monde fondé sur un environnement connu. La sémiotique peut nous dire ce qu'une œuvre peut devenir, mais jamais ce qu'elle est devenue (Eco, 1972 : 70) : nous pouvons l'employer comme travail sur l'œuvre considérée comme code, point de départ pour des choix interprétatifs des spectateurs.

La reconstruction de l'atmosphère de l'époque (qui s'accorde au passage du temps) passe par des marqueurs tels que les lieux, les voitures, les vêtements des personnages, les accessoires. Dans les textes que nous avons analysés, nous avons remarqué une attention constante pour cette restitution d'une période historique bien définie ; du côté de la réception, une grande partie du succès de ces produits vient justement de l'amour pour cette plongée dans un espace-temps révolu – mais encore fortement enraciné dans la culture des spectateurs italiens. Dans les cas du livre et du film, des dispositifs de mise en scène d'images d'archives comme témoignages « directs » de la présence de ce passé historique semblent fonctionner comme un surplus

¹ À cette perspective, il faut ajouter la notion d'*usage*, qui nous semble centrale lorsqu'on s'occupe des appropriations des spectateurs, qui activent certaines spécificités du texte, dans un contexte précis.

d'informations, visant à soutenir l'opération cognitive d'activation sémiotique d'un environnement chez les spectateurs qui connaissent ces images télévisuelles.

Le livre, quant à lui, s'inspire de ces événements de la réalité, sans pour autant leur manifester une quelconque forme de fidélité – il ne s'agit pas d'une opération historiographique, mais de la représentation fictionnelle d'un choix de faits saillants ; à son tour, le film prend appui sur le livre pour en faire un produit ayant ses caractères propres, opération décidément innovante par rapport à la réalité et au livre. La série, quant à elle, va très loin dans la construction d'une expérience « convergente » pour ses spectateurs, à tel point que le lien avec les faits de la réalité est perdu et la divergence avec les autres textes est réalisée sur le plan de la forme comme sur le plan des points de vue mis en jeu.

Toutefois, ces produits entretiennent des liens très forts entre eux, à travers un mécanisme de renvois intertextuels, de clin d'œil à une tradition reconnue et à la conscience, supposée aussi chez les spectateurs, de la place qu'ils occupent dans un contexte déterminé.

Le monde de *Romanzo Criminale* se construit à travers des textes différents, via l'agencement d'éléments hétérogènes, provenant de la fiction et de la réalité. Chaque support réalise sa contribution caractéristique, mais c'est l'ensemble des discours qui détermine l'existence d'un véritable univers, qui se distingue par son autonomie et son authenticité, et qui fonctionne en tant que récit multilinéaire, selon la notion de *high concept* (Wyatt, 1994). Notre analyse nous montre, à côté des écarts entre des formes différentes de représentation, des liens très forts entre les produits, qui font que l'univers global de *Romanzo Criminale* se construit dans l'espace entre des médias qui se complètent entre eux.

La notion de médium imposerait la présence d'une relation de traduction entre les variantes et, par là, un jugement sur le degré de fidélité à un original. Elle nous paraît peu satisfaisante pour décrire notre objet. Afin de rendre compte du contexte de la convergence, une approche selon laquelle cinéma et télévision perdent leur statut de *médium* est de mise à l'époque d'un changement épistémologique dans lequel le cinéma a une place centrale, signalant la fin de la modernité et l'impossibilité d'une connaissance du monde passant par l'« œil » qui l'avait traditionnellement cadré (Casetti, 2005). Il est plus aisé de considérer cinéma et télévision à partir d'une perspective que Casetti définit « *Cinema 2* » (le cinéma qui a perdu la foi dans la

fidélité de la représentation de la réalité, et qui s'incarne dans des formes nouvelles, ouvrant la voie à d'autres formes de connaissance) et de les étudier à l'intérieur de l'histoire des *médias*. Le rôle de la « spécificité » de chaque support et de chaque œuvre est à réviser, de nouvelles questions surgissent.

Quant aux rapports entre les médias qui composent l'expérience de *Romanzo Criminale*, nous ne pouvons pas affirmer qu'il s'agit d'opérations de traduction. Dans chaque cas, l'interprétation est explicitée par le média qui se montre conscient de ses propriétés essentielles ainsi que du rapport avec les textes précédents (Eco, 2000 : 91-97). Toutefois, si des équivalences indéniables entre les différentes versions existent et que l'on pourrait effectivement parler pour ces cas de « zones de traduction » (Dusi, 2003), relatives à la mise en discours (voir par exemple le cas de la séquence de la mise en place du projet de la bande et de ses variantes superposables), ce n'est pas le cas pour la totalité du récit.

6.2 Une tension entre fidélité et transgression

Le modèle jakobsonien de traduction intersémiotique se révèle insuffisant pour définir les modifications profondes et les ajouts significatifs que le récit traverse en passant par la forme cinématographique : il s'agit de modifications concernant le médium et son appartenance à une situation spécifique. Le film s'insère dans un contexte différent, déterminé par les conditions matérielles de production et de l'espace de la réception.

Au contraire, c'est une tension entre fidélité et transgression qui donne lieu dans certains cas à une divergence complète (voir par exemple la deuxième saison de la série), dépassant la notion de style comme « déformation cohérente d'un texte spécifique » (cf. Metz, 1968). *Romanzo Criminale* garde sa propre unité et cohérence globale, mais dans l'écartement et dans l'autonomie de chaque version. Raconter une histoire correspond ainsi à la mise en œuvre de la rupture d'un seul arc narratif *via* l'orchestration de briques sérialisées, offrant au récit des dilatations dépendant de plus en plus de l'activité des consommateurs.

Il s'agit, en effet, d'une interdépendance de textes qui construisent leur sens à travers la relation avec des textes précédents, appelant les consommateurs à effectuer un parcours synchronique. Afin de comprendre le sens de cette pluralité de textes qui

« fonctionnent ensemble », toujours en corrélation avec un contexte historique et culturel, la notion d'adaptation nous semble pertinente.

Chez les spectateurs, on retrouve le désir de découvrir de nouvelles versions du même monde, le plaisir de la répétition du récit, la recherche de comparaisons entre les différents supports. La notion d'intertextualité (Genette, 1982) nous permet de rendre compte de la pluralité tout en articulant cette multiplicité dans un projet conscient de la part des producteurs et des consommateurs. G. Genette opère une distinction dans le champ de la « littérature au second degré », offrant des nuances à la notion d'intertextualité étudiée par J. Kristeva, signalant la nécessité de comprendre le rapport de tout texte avec l'ensemble des textes qui le précèdent ou qui lui sont contemporains, qu'il appelle transtextualité ou transcendance textuelle (« tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » Genette, *Ibidem* : 7).

Dans cette construction, qui met l'accent sur les opérations de réemploi d'un texte et de son parcours à travers les époques, au travers de différentes incarnations, Genette propose cinq catégories : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Nous pouvons revenir sur nos analyses et les interpréter à travers le filtre de ces catégories qui, néanmoins, ne doivent pas être considérées comme étanches. Elles fonctionnent, dans la plupart des cas, en synergie.

Après avoir analysé le fonctionnement intertextuel de la citation, nous retiendrons notamment la notion de relation architextuelle (pour ce qui concerne l'appartenance à des catégories de genre) et de relation transtextuelle (pour ce qui concerne les phénomènes de transformation et d'imitation, qui seront à approfondir dans le chapitre suivant).

6.3 Intertextualité et adaptation

L'intertextualité correspond à la cohabitation de plusieurs textes dans un texte. On retrouve des citations indirectes ou des simples allusions, lorsque le livre, le film ou la série se servent des modèles hollywoodiens ou du polar italien. Les lecteurs et les spectateurs interprètent certaines scènes comme des renvois plus ou moins explicites à des textes connus :

À la lecture de cet ouvrage imposant, dont l'auteur est juge auprès de la cour d'assises de Rome, on ne peut s'empêcher de penser au film sublime de Sergio Leone : *Il était une fois en Amérique*. À ceci près qu'il ne s'agit pas de l'Amérique des années 20 mais de l'Italie des années 70-80¹.

En regardant de plus près, on se rend compte que le réalisateur a été inspiré par le film *Les Affranchis*, en particulier en ce qui concerne la dynamique entre les membres du gang : à un moment ils sont tous de bons amis et puis disposés à se massacrer comme des bêtes pour une poignée d'argent. L'hommage au film est visible dans un bref dialogue entre Roberta (Jasmine Trinca) et le Froid (Kim Rossi Stuart) : quand elle lui demande ce qu'il fait, il dit qu'il s'occupe de constructions, presque la même réponse donnée par Henry Hill (Ray Liotta) à sa petite amie (Lorraine Bracco) Karen².

On observe également une présence effective d'un texte dans le texte, dans le livre, lorsque les personnages font appel à un titre d'un film ou à l'image d'un film pour mieux décrire leurs sensations, ou encore, lorsque l'objet filmique est présent comme élément diégétique.

Dans le cas de notre objet, il est nécessaire de parler également d'intermédialité, du moment où les liens se font au travers de médias différents : cela requiert de la part du spectateur d'être compétent dans plusieurs domaines (littéraire, cinématographique, télévisuel), dans une superposition qui devient de plus en plus évidente à l'ère des médias numériques. Cette compétence doit se développer également sur des champs multiples, celui de la fiction et celui du documentaire et sur une période historique étendue. Aussi, dans le film et dans la série, les images d'archives correspondent à la citation directe d'un matériel provenant d'une source différente et antécédente dans le temps. Selon J. Fiske, l'intertextualité serait une « *ghost textuality* » une textualité « fantôme », un phénomène décrivant l'existence de textes « vivant au-delà de leur temps, toujours avec des affaires inachevées à exécuter³ » (Fiske, 1989 : 125).

¹ Contribution sur un forum français <http://www.thisisnotawebsite.com/forumrnz/sujet-4150,film-romanzo-criminale.htm>. Dernière consultation le 27 septembre 2011.

² Contribution au forum de discussion que le site Il Davinotti consacre aux curiosités autour de *Romanzo Criminale*. <http://www.davinotti.com/index.php?forum=40004450>. Dernière consultation le 27 septembre 2011.

³ « [...] *living beyond their time, always with unfinished business to perform* ». [Notre traduction].

La citation se révèle un élément métadiscursif, qui contribue à la négociation entre des sphères différentes pendant la vision du film et lors des différents usages qui en sont faits.

Dans le livre, par exemple, on observe le cas des fausses citations : les extraits d'actes des procès ont la fonction d'évoquer un environnement externe et leur statut de citation est mis en relief par des éléments paratextuels (titre, exergue) qui les rendent reconnaissables comme présence d'un texte provenant d'un autre espace de discours. L'effet est de signaler les limites du texte fictionnel dans la représentation : *Romanzo Criminale* expose son statut hybride tout en construisant un mécanisme interne qui mime le processus de la citation.

Le fonctionnement des citations intertextuelles, notamment dans le cas de l'entrecroisement entre histoire et fiction *via* l'emploi d'images d'archives, pourrait être rapproché de celui de l'*ostraneinie* de Sklovskij : le processus par lequel ce qui est normalement tenu pour certain subit un traitement qui le rend distant, le lecteur étant forcé à voir des choses communes de manière non familière. Les images d'archives, dans *Romanzo Criminale*, mettent en œuvre un double processus de distanciation. Si le film rend possible, nous l'avons vu, une structure qui favorise la focalisation sur des personnages dont le parcours et les actions sont facilement reconnaissables, les images d'archives font irruption dans ce monde et elles ont l'effet de couper la plongée dans une réalité fictionnelle. Elles font appel, en tant que citations directes, à une connaissance passant par des émotions connotées de manière opposée, qui produisent une rupture de l'ensemble des émotions produites par la séquence qu'elles « interrompent ». La plongée du spectateur dans l'univers fictionnel est gênée par l'intervention d'un élément qui relève d'un registre énonciatif différent et qui engage des processus cognitifs dans lesquels opèrent des opinions et des croyances « externes » au monde du film.

6.4 Les relations architextuelles

La signifiante de la relation intertextuelle est à retrouver dans la volonté de construire un réseau de textes, d'insérer la nouvelle production dans une tradition reconnue, d'enrichir l'aspect métatextuel de l'œuvre à travers une réflexion sur ses sources. Pour cela, l'intertextualité a une fonction pragmatique, ne pouvant s'activer si

les citations ne sont pas reconnues. Cela n'empêche pas pour autant de lire le texte sans connaître les sources de ces citations, exception faite, peut-être, pour les images d'archives qui se chargent d'autant plus d'un pouvoir de distanciation du moment où elles nécessitent un savoir extratextuel afin de pouvoir être interprétées. Le livre, le film et la série accèdent à la même encyclopédie intertextuelle (Eco, 1986), favorisés par les nouveaux dispositifs en réseau : la possibilité d'accéder à la source par un simple clic est typique du Net. Idéalement, tout spectateur dispose des informations pour déverrouiller les citations : c'est la fin des citations pour « *happy fews* ». Néanmoins, il demeure la nécessité de posséder une série d'outils et de s'engager sur un temps significatif pour acquérir une « expertise ».

Certains spectateurs, notamment pour la deuxième saison de la série, s'attachent à la présence de situations stéréotypées pour émettre un jugement négatif sur la qualité de la série. Voici un extrait de la discussion à laquelle participent, entre autres, deux utilisateurs dont les pseudonymes sont *Baldrick* et *Nonnulla*, dans un forum de passionnés de football :

- Ennuyeuse, pleine de stéréotypes et de blagues à effet, moins précise dans la reconstruction. Même les acteurs semblent fatigués. Le coup de théâtre à la fin de la quatrième est digne de la A-Team, il ne manquait que Futé (qui serait Dandy, non?) et P.A. Baracus.
- Comme s'il y avait une nécessité de cibler un public moins raffiné, plus intrigué par l'honneur emblématique, la honte, la vengeance, les voitures Carrera, la cocaïne, les armes¹.

En réponse à un autre utilisateur, qui suggère le visionnage d'un documentaire sur la vraie « Banda della Magliana », *Baldrick* publie un lien à une vidéo de YouTube, le présentant comme le lien à ce documentaire. En effet, il s'agit des célèbres génériques de la série *A-Team* (1983-1987). L'ironie de ce geste recueille l'adhésion de l'utilisateur, qui répond « Que tu es méchant », ajoutant un *smiley* qui s'esclaffe, confirmant à la fois l'esprit ludique de la discussion, mais aussi l'efficacité du renvoi

¹ <http://www.mylazonet.net/forum/index.php/topic,2215.msg194536.html?PHPSESSID=lhgo0ap4jco19e42bd5h284iv3#msg194536>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

intertextuel. La maîtrise d'une encyclopédie intertextuelle permet une lecture du texte au second degré et devient une forme de création de liens dans une communauté.

À l'intérieur d'un forum de discussion se créent des liens entre des utilisateurs qui partagent la même culture et le même goût pour des propos désacralisants.

De manière plus lisible, dans la série, plusieurs éléments font appel à des textes antécédents. Quand ce ne sont pas des allusions plus ou moins reconnaissables à un texte précis, il s'agit de phénomènes relevant de la catégorie de l'architextualité, qui correspondent à l'appel à un ensemble de textes reconnus par une communauté et qui fournissent les bases pour la construction d'un univers. Pour que le spectateur prenne goût à ce mécanisme, il est nécessaire qu'il possède un bagage de connaissances, sans pour autant qu'elles soient liées à des textes précis. L'architextualité demande l'activation d'une mémoire culturelle qui permet au spectateur de s'orienter dans un labyrinthe de références liées à des cadres génériques, des situations récurrentes, qui rendront possible la mise en place d'anticipations sur les événements racontés (et le plaisir de la surprise lorsque les attentes sont frustrées pour donner lieu à des solutions imprévues). On peut souligner ces liens à travers un listage des archétypes que nous avons déjà examinés dans l'analyse. C'est le cas du traitement des rapports de genre, de tout ce que dans notre analyse nous avons signalé comme appartenant à des codes du polar, du roman noir, de la comédie d'amour.

Ces lectures génériques vont de pair avec la surdétermination de la part des lecteurs/spectateurs de certaines valeurs morales : les textes deviennent des anthologies de comportements qui s'offrent à un jugement éthique et non seulement esthétique, en lien avec une tradition établie par d'autres textes reconnus à l'intérieur d'une communauté. Les caractères des femmes, par exemple, relèvent d'archétypes tels que la mère gardienne de la tradition et du foyer, ou, pour Patrizia et Roberta, l'opposition entre femme fatale et femme angélique. Pour ce qui concerne les hommes, on retrouve le flic obstiné (qui évoque toute la tradition du polar des années 1970 à la Maurizio Merli), le bandit romantique (Froid), le couple cynique (Dandy-Patrizia), le bandit affectionné à sa mère (Libanais).

Ces personnages agissent souvent dans des situations stéréotypées : l'amoureux en conflit avec le père de la jeune fille, situation comique dans les modes de la *commedia dell'arte* pour Fil de Fer; la vengeance de la mort de l'ami, qui trouve ses

sources dans l'*Illiade* et qui est le fil conducteur des premiers épisodes de la deuxième saison de la série, incarnée doublement dans les personnages de Bufalo et du Froid.

Une autre situation archétypique, comme la mort du roi abandonné par ses proches, devient un moment tragique et légendaire *aussi* parce qu'il est enrichi par l'activation de parcours émotionnels, à travers la comparaison avec la mort des empereurs romains, ou de gangsters célèbres de l'histoire du cinéma. Ainsi, la première saison se clôt sur la célébration de la fin du Libanais, traitée avec un lyrisme qui en fait une vraie mort héroïque comme en témoignent également les productions des spectateurs qui célèbrent ce moment par la rédaction de commentaires enthousiastes ou de *fanfictions* inspirées du sujet.

6.5 L'hypertextualité, un plaisir postmoderne

Ainsi, un univers de textes fictionnels et non fictionnels agit comme source pour une série de productions reliées par le titre *Romanzo Criminale*. L'intertextualité devient un élément indispensable pour réécrire les textes à travers des renvois qui les identifient de manière inédite. Dans la série, la mise en scène des années 1970-1980 est tellement définie dans ses détails qu'elle donne lieu à un travail pleinement *nostalgique*.

La catégorie genettienne de l'hypertextualité, bien qu'elle ne soit pas exclusive du postmoderne, met au jour des relations entre des textes différents, susceptibles d'être interprétés dans le cadre d'un contexte que l'on pourrait définir, avec L. Jullier, comme postmoderne et qui demande au spectateur de posséder un savoir spécifique ainsi qu'une capacité à lire les textes au second degré. Le postmoderne est caractérisé par la nécessité de relire le passé à travers le filtre de l'écart, de l'ironie, dans un contexte qui, différemment du moderne, ne peut plus se limiter à effacer ou à défigurer le passé (l'exemple porté par Eco est celui des *Demoiselles d'Avignon*, Eco, 1983).

Pour les textes postmodernes qui doivent afficher leur conscience et la connaissance de l'ensemble des discours qui les ont précédés, les citations ainsi que les opérations de transformation d'autres textes deviennent des éléments incontournables. Ce n'est pas pour cette raison qu'ils demeurent des territoires non explorables pour les non-adeptes : au contraire, ils sont caractérisés par une souplesse qui présente au moins deux niveaux de lecture : la lecture du spectateur « naïf » qui se limitera à profiter de la surface, et la lecture savante de l'expert capable d'identifier les renvois et d'éprouver le

plaisir de la reconnaissance de *topoi* et des codes génériques. À ce propos, nous pouvons rappeler que le lecteur postmoderne incarne une contradiction : il est capable de combiner ces deux modes de lecture opposés et d'en jouir : la lecture savante n'exclut pas le plaisir naïf qui sera toujours un plaisir « volontairement naïf », donc au troisième degré (Jullier, 1997).

Il s'agit de l'activité de textes qui modifient le texte « source » à travers des opérations transformatives. Genette distingue, à l'intérieur de cette catégorie, des formes de transformation et d'imitation. Dans ces cas, le texte source est toujours mobilisé en tant que tel et il subit des traitements de recontextualisation qui en interrogent les contenus, la forme et le rapport à une dimension sociale.

Pour *Romanzo Criminale*, nous retrouvons ces activités de transformation et d'imitation dans le cas des bandes-annonces (la transformation passe par le montage, qui propose des perspectives partielles du récit afin de véhiculer un savoir qui sera utile aux spectateurs), et de la parodie officielle, *Manzi Criminali* (l'opération d'imitation a un effet rabaissant et ironique, qui sert à la fois à moquer et à célébrer le texte original). Nous proposerons dans le chapitre suivant une analyse de ces opérations des consommateurs, dans le cadre de l'observation des pratiques spectatoriennes, qui font un usage extensif de la transformation et de l'imitation à des fins différentes.

Cette souplesse du texte postmoderne relève du *double coding* qui est à la base des réécritures parodiques que nous analyserons comme pratiques des consommateurs dans le chapitre suivant.

Cela provoque, sur le plan de la forme tant que sur celui du contenu, des résultats, encore une fois, hybrides, que seule une analyse des réactions spectatoriennes pourra mettre au jour. Entre la croyance à l'indexicalité des images (la série devient une fenêtre sur une époque que la plupart des spectateurs n'ont pas vécue) et amusement pour les séquences de violence délirante et de célébration sous forme de *clip*, la série est, davantage que le film, un produit dans lequel sont à l'œuvre plusieurs instances intertextuelles. Ainsi, les musiques fonctionnent au niveau cognitif comme des ouvertures à des espaces-temps externes à la série.

Romanzo Criminale est un produit postmoderne en ce qu'il assume, comme caractère premier, son intertextualité et son intermédialité : à ce point de notre analyse, nous pouvons revenir sur les notions que nous avons posées dans le deuxième paragraphe de ce long chapitre. Le terme nécessaire pour la description de ce produit est

transmédialité : il nous permet de rendre compte de ces caractères dans un contexte de convergence. Ce qui le caractérise est une cohérence globale faisant de l'expérience de ce produit un univers autonome que les spectateurs s'approprient sans s'en lasser.

Tous les médias sont activés potentiellement en même temps, dans un territoire marqué par la *relocatisation* de l'expérience, par la mise en réseau des contenus, par l'absence de hiérarchie et par une synchronie dans l'accès aux textes qui rend possible, du côté des textes, une intertextualité continue, en situation, active, et, du côté de la réception, la comparaison continue des sources et la construction d'un savoir partagé entre les consommateurs. Les différences sont foncièrement contextuelles, liées aux modes de production, à la relation entre les textes à un moment historique donné et, nous le verrons dans le chapitre suivant, aux usages qui en sont faits par les consommateurs.

6.6 Un récit transmédiat

De nombreuses recherches ont décrit la diffusion capillaire des nouveaux supports pour l'expérience de l'audiovisuel, dans les espaces publics et privés (Klinger 2006) : Internet, la téléphonie, les connexions à haut débit sont autant de nouvelles ressources qui s'ajoutent à la projection dans la salle de cinéma, à la télévision, à la cassette vidéo, sans pour autant provoquer la disparition de celles-ci, dans un paradigme marqué par la « *convergence* ». Le terme est employé par I. de Sola Pool bien avant la diffusion d'Internet, (Pool, 1983 ; *cf.* Jenkins 2006b), pour décrire les effets des innovations scientifiques dans une « période de transition prolongée » à venir (*cf.* Jenkins, 2006c) et leurs enjeux sociétaux, comme une tension dynamique et un brouillement des frontières entre les médias. Le terme est par la suite employé de manière systématique dès la fin des années 1990 pour définir la coexistence et l'évolution conjointe de techniques nouvelles qui donnent lieu à une métamorphose ou médiamorphose (Fidler, 1997) des formes médiatiques, comme en témoignent les recherches sur le numérique du MediaLab de N. Negroponte qui soulignait la différence entre les vieux médias passifs et les nouveaux médias interactifs (Negroponte, 1990)¹.

¹ Signalons néanmoins l'existence de positions opposées à celle de l'enthousiasme pour la convergence et notamment, dans le contexte français, F. Jost qui, face au risque d'un déterminisme technologique, préfère à la notion de « convergence » celle de « lutte intermédiaire » (Jost, 2011).

Le phénomène de la convergence, qui est avant tout culturel, consiste dans le fait que, désormais, la circulation de contenus médiatiques dépend directement de la participation des consommateurs encouragés à chercher des nouvelles informations et à établir des connexions entre des médias dispersés : cela donne lieu à une « culture participative » (Jenkins, 2006a). C'est le territoire où peut se développer une façon de raconter des histoires s'appuyant sur une alliance de médias distincts, que nous appellerons, avec Jenkins, transmédialité.

Il s'agit d'une forme capable d'éclairer une série de problématiques liées à la modification de la production des contenus et de leur agencement, ainsi que les expériences de réception qui sont en train de se produire à l'heure des technologies numériques. Il s'agit d'une modalité narrative de plus en plus présente dans les productions contemporaines, un phénomène destiné à s'installer de manière durable dans l'expérience de l'audiovisuel. Le terme est choisi parmi de nombreuses définitions de ce type de produit : il indique à la fois une construction *cross media*, qui se déploie sous des médias différents et son contexte, un territoire *deep media*, où Internet sert de collant du monde narratif et qui demande aux spectateurs de glaner les contenus de tous les côtés afin de construire une expérience tout à la fois globale et personnalisée (Jenkins, 2006a).

La transmédialité est à lire, dans notre projet théorique, comme un processus tout d'abord intertextuel, mais réalisé dans un contexte de convergence culturelle et technologique et à partir d'un monde à considérer comme un écosystème narratif, capable de donner lieu à un univers cohérent.

Nous avons déjà souligné que les compétences des spectateurs, dans le cas de l'intertextualité et de l'intermédialité, doivent se développer sur des champs distants entre eux et ouverts à des comparaisons continues. Ici, la compétence du consommateur consiste dans le geste de tisser des liens dans le territoire d'une textualité éparse.

Dans le cas de l'intertextualité traditionnelle, l'analyse textuelle peut mettre au jour une série de liens, de relations plus ou moins évidentes. Dans le cas de la transmédialité, ces relations sont par définition exposées, mises en avant comme une marque de fabrique visant à la reconnaissance d'un univers global qui fonctionne sous le mode de la franchise. Livre, film et série télévisée communiquent entre eux et avec une galaxie de textes environnants, et le résultat est la création d'un univers possédant des caractères de cohérence interne qui en font un territoire navigable par ses

consommateurs. La narration transmédiatique s'offre de manière délibérée comme un monde autonome : idéalement, la multiplicité des supports et leur agencement devraient être pensés en phase de production.

Pour *Romanzo Criminale*, si l'on ne s'arrêtait qu'à une perspective considérant simplement les produits officiels, on remarquerait que la stratégie transmédiatique à proprement parler n'est pas présente, le livre, le film et la série ayant été écrits dans des temps différés et dans l'absence d'une volonté commune de construire un monde extrêmement varié comme pourrait l'être celui de *Star Wars* ou de *Matrix* (Jenkins, 2006a ; cf. aussi Bittanti, 2006). Toutefois, pour la série, nous avons observé une complexité intéressante quant à la diversification des supports et des expériences proposées aux spectateurs : le paragraphe consacré aux paratextes nous a montré que la série sait gérer une narration dilatée et stratifiée, dans le temps et dans l'espace. Ainsi, au moins la série se confirme comme une tentative d'expérience transmédiatique, innovante dans le contexte italien.

On pourrait décrire *Romanzo Criminale* comme une « pluralité opérable » (Genette, 1994) : une série de productions à considérer dans leur ensemble et non seulement comme textes individuels. Le phénomène analysé est un puzzle qui prend sens lorsqu'il est vu dans son ensemble. La multiplicité des morceaux qui sont en œuvre correspond, selon une image empruntée à R. Altman (Altman, 1999 : 135), à des photographies d'un même lieu prises de différents points de vue : genres différents, variété des focalisations, possibilité de lectures alternatives et parallèles dans des contextes divergents.

Cette divergence proposée par les produits dans leur hétérogénéité est à lire dans le contexte où une des caractéristiques primaires est la mobilité du lecteur/spectateur, caractéristique encouragée par la structure de l'univers fictionnel. Suivant H. Jenkins (2009), on soulignera un aspect central des récits transmédiatiques qui est la *spreadability* : sans qu'il y ait besoin d'un texte-matrice, une série de textes convergents s'organisent en réseau pour offrir une expérience à 360° pour le spectateur. La vie est convertie en une série d'espaces de divertissement, mécanisme porté à son perfectionnement par les *Alternate Reality Games*, expériences ludiques qui se superposent au quotidien.

Cette notion nous impose aussi de réviser la notion de *texte* : la modalité de narration représentée par l'expérience transmédiatique permet au consommateur d'avoir accès à une pluralité de récits dévoilant des aspects du même monde, autant de portes

d'entrée qui rendent possible une diversité dans les formes de l'appropriation. Ce n'est pas pour autant que nous remplacerons la notion d'adaptation par un autre terme. L'adaptation est liée aux variantes rendues possibles par des contextes de production et des techniques spécifiques, et comporte un jeu avec le patrimoine intertextuel évoqué par les choix effectués : elle est tout à fait centrale dans le cadre de notre étude.

Notre tentative est, cependant, celle de trouver un terme qui soit spécifique à la présence d'une pluralité de productions ayant un même titre et véhiculant des extensions d'un même monde. Ceci, dans un contexte où les archétypes cinématographiques et télévisuels, ainsi que littéraires, sont constamment mobilisés par des dispositifs convergents et qui encouragent les spectateurs à se construire une niche à travers une variété d'expériences qui comprennent aussi la création de produits inédits. La prise en compte de la notion de transmédialité nous semble productive pour décrire l'expérience de *Romanzo Criminale*. Nous proposons de considérer la totalité du phénomène comme une expérience transmédiatique, en raison de la prise en compte des appropriations des spectateurs qui mettront à jour sa réalité de « boîte de Lego™ » (Jullier, 2005).

Chaque usager d'Internet recouvre au moins trois facettes à la fois : il est à la recherche d'informations et donc encouragé à consulter les contenus offerts par les espaces en ligne, dans une modalité de lecture traditionnelle ; à cela s'ajoute que la structure d'Internet lui impose un mouvement de recherche passant par les hyperliens, ce qui fait qu'il ne sera jamais qu'un simple lecteur, mais il devra toujours, aussi, savoir glaner les contenus suivant un fil de recherche spécifique (O'Reilly, 2005). Sur ces contenus, on peut à tout moment, désormais, effectuer des modifications, dans une interactivité qui se base sur le développement d'une collaboration entre les usagers.

Dans cette narration structurée comme une mosaïque, le rôle des utilisateurs est défini par un lien irréductible entre les différentes pratiques qui apparaissent incarnées dans un seul sujet, en réseau. C'est une question de temps et d'espace, mettant à jour des actions qui se font à travers un engagement complexe et des actions de partage qui se réalisent à travers un simple clic.

Le phénomène concerne des produits qui se construisent à travers différentes plateformes, changeant le mode des loisirs dans nos vies. Les spectateurs demandent à devenir créateurs de contenus, alors que les acteurs industriels, tout en encourageant ces mécanismes, tiennent à conserver leur statut (Jenkins, 2006a) : des stratégies de

domination sont toujours à l'œuvre, comme dans les médias traditionnels, mais, dans ce contexte, les consommateurs ont la possibilité de choisir et de dilater à souhait le temps, le lieu et les modalités pour faire l'expérience du produit. Désormais, les loisirs sont systématiquement distribués à travers de multiples canaux, dans l'objectif de créer une expérience de loisir unifiée et coordonnée. Idéalement, dans ce processus, chaque média apporte sa contribution spécifique, se présentant à travers des formes qui prévoient ou pas des narrations (par exemple, la boîte de céréales avec les personnages de *Star Wars*) mais qui, selon des modalités différentes, rendent possible une expansion de l'expérience dans l'univers narratif. C'est une invitation pour les consommateurs à s'engager personnellement dans la création de la narration et à élargir ainsi l'expérience.

Suivant les sept points proposés par Jenkins (2009) nous pouvons retracer un parcours dans l'analyse effectuée et décrire *Romanzo Criminale* comme expérience transmédiatique :

6.6.1 Drillability et Spreadability

Le récit est orchestré de manière à encourager les spectateurs à aller en profondeur : ce qui permet de développer un *forensic fandom*, une attitude d'expert médico-légal (Jenkins, 2009b). Ce mouvement s'accompagne toujours d'une diffusion du savoir dans une communauté. Afin de découvrir les liens entre les actions racontées par le récit et les événements de l'histoire italienne, par exemple, le spectateur est encouragé à approfondir ses recherches dans les espaces en ligne, en faisant appel au savoir partagé par les communautés des consommateurs ou en accédant à des ressources offertes par l'architecture complexe du récit. C'est ce que dit un *fan* : « [Ce récit] te prend et ne t'abandonne pas jusqu'à la dernière page et au-delà, surtout au-delà, car après tu te demandes : « mais alors cette fois... ? [...] »¹ » Le monde de *Romanzo Criminale* est exploré par ses consommateurs et continue d'offrir des occasions variées de discussion sur ses contenus, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Les mystères entourant les événements liés à la politique italienne, qui s'entremêlent aux histoires des protagonistes, encouragent des recherches en profondeur : Internet se révèle un territoire regorgeant d'informations à vérifier par les usagers, les recherches de ces derniers visant, dans la plupart des cas, à élucider des situations peu claires dans

¹ <http://www.anobii.com/books/01e0d4582ef23c8513/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

le récit ou à satisfaire des curiosités sur l'approfondissement des caractères des personnages. Un des éléments récurrents dans les blogs et dans les forums de discussion (mais aussi sur YouTube) est la mise en relation des personnes réelles étant à la base des événements de l'Histoire et les personnages fictionnels, qui donne lieu à la production de listes comparatives. À nouveau, on retrouve une mobilisation des savoirs pratiques et des compétences informatiques des consommateurs dans la création d'encyclopédies visuelles concernant les lieux de tournage du film et de la série¹ : le monde fictionnel se superpose au monde réel devenant un espace où naviguer.

Si le désir de prolonger l'expérience du spectacle n'est pas une nouveauté de la convergence, dans notre cas les différents médias qui composent le récit sont à lire comme une « chasse au trésor », conduisant les consommateurs à construire une expérience personnalisée faite du plaisir de la recherche du détail, de l'analyse, de la comparaison des sources. Dans un comportement qui dépasse le geste de l'interprétation textuelle et qui s'apparente à celui du spéléologue, le spectateur creuse en profondeur, compare les contenus, produisant de la connaissance autour de l'objet. Il se rend compte que son implication en termes de temps et d'énergie produit un bien partageable qu'il offre à ses pairs dans le cadre d'une « logique du don » : il sait qu'il tirera un plus grand plaisir de son expérience s'il compare ses idées et s'il partage ses trouvailles (c'est la *spreadability* du transmédia), que s'il reste dans son coin (Jenkins 2006a : 97).

Ainsi, un mouvement vertical (vers la recherche d'informations précises concernant un point spécifique du récit, une accumulation de savoir) fonctionne en alliance avec les pratiques se réalisant dans un mouvement horizontal (la recherche de liens dans un réseau, sur le mode de l'analogie, de la similitude et des correspondances intertextuelles, la collaboration). L'expérience du récit transmédiatique demande beaucoup d'énergie et de temps au consommateur qui explore la complexité du texte et devient un *expert* (Leveratto, 2000 ; Jullier et Leveratto, 2010 : 203-219), capable de comparer ses instruments de mesure de la qualité de l'objet avec ses pairs, dans des communautés favorisant le partage de l'information.

¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50004450>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

6.6.2 Continuité, multiplicité

Les mêmes personnages ou événements subissent des variantes dans la représentation (au niveau formel, au niveau des contenus) à travers les médias. Le monde narratif garde néanmoins une homogénéité. Les différences entre livre, film et série nous permettent de parler d'un même *Romanzo Criminale*, bien que les écarts soient parfois significatifs. Le choix de la série d'introduire des personnages inédits, ou de changer (voir la deuxième saison) le déroulement de certaines actions, ne détermine pas pour autant le refus de la part des spectateurs de parler de *Romanzo Criminale* comme d'un univers homogène. La multiplicité des adaptations qui le composent, au contraire, en fait un produit que les spectateurs aiment retrouver sur un laps de temps dilaté. Cette temporalité favorise le développement d'un sens critique qui trouve son origine dans la comparaison des versions (la série semble être considérée meilleure que le film).

6.6.3 Immersion, « extractibilité »

Le monde de *Romanzo Criminale* est un espace qui se superpose au monde réel et dans lequel les consommateurs peuvent mettre en œuvre des pratiques variées d'identification aux personnages, aux situations. On observera dans le prochain chapitre des formes d'adhésion à ce monde qui s'offrent sous des portes d'entrée multiples. Il ne s'agit pas de principes nouveaux, mais d'une application de pratiques anciennes, dans un contexte numérique qui offre, par exemple, la rapidité dans la création de communautés, la dimension globale du regroupement des *fans*, de l'échange des informations.

6.6.4 Construction d'un monde

Le récit transmédiatique est l'art de construire des mondes ou des univers, comme l'explique un scénariste expérimenté, cité par Jenkins :

Quand j'ai commencé, on promouvait des scénarios parce que sans un bon scénario on ne pouvait pas avoir un film. Ensuite, dès que les *sequels* ont commencé à décoller, on s'est mis à promouvoir des personnages, car un bon personnage peut soutenir plusieurs scénarios. Et aujourd'hui, on promeut des mondes parce qu'un monde peut soutenir plusieurs personnages et plusieurs scénarios à travers plusieurs médias¹. (Jenkins, 2006a : 116).

Ainsi, le produit est le point de départ pour les consommateurs de la reconstruction d'un monde. Il présente toute sorte d'informations, à glaner dans une structure complexe, selon un principe qui n'est pas nouveau, mais que l'on retrouve depuis les récits bibliques qui s'offraient comme des narrations à consommer sous des supports différenciés et qui se donnent à voir à travers des organisations visuelles de personnages et de situations. Chaque support amène des consommateurs nouveaux dans le monde. Ce monde peut devenir un univers complexe, offrant aux consommateurs qui désirent l'explorer la possibilité d'en construire une carte. En outre, la présence d'appels à l'action (*calls to action*), éléments qui demandent aux consommateurs d'effectuer une opération directe (pouvant être simple comme un clic sur une page), favorise l'articulation du discours des acteurs industriels avec les réponses des spectateurs.

Nous avons vu, à travers notre analyse, que les liens intertextuels et extratextuels contribuent à la construction du monde de *Romanzo Criminale*, qui n'est ni le monde de la réalité ni un monde complètement imaginaire, entre fiction et événements de l'Histoire contemporaine. Nous étudierons par la suite les pratiques spectatoriennes qui construisent des cartographies de ce monde, *via* des instruments variés.

6.6.5 Sérialité

La narration propose aux consommateurs une expérience, activant des réactions émotionnelles et cognitives. Les spectateurs sont amenés à chercher des informations pour satisfaire leur curiosité et leur désir de répétition, ou pour valider les personnages comme des « amis imaginaires ». Ces informations se trouvent à l'intérieur

¹ « *When I first started, you would pitch a story because without a good story, you didn't really have a film. Later, once sequels started to take off, you pitched a character because a good character could support multiple stories. And now, you pitch a world because a world can support multiple characters and multiple stories across multiple media* » [Notre traduction].

du monde de *Romanzo Criminale* : les consommateurs sont encouragés à s'attacher à des produits nouveaux, internes à la franchise, pour chercher les informations à travers des canaux médiatiques différents.

La notion de sérialité relève de l'opposition entre « *story* » et « *plot* » (cf. Forster, 1956), conçus comme « les informations concernant un univers narratif » et « la séquence d'informations telle qu'elle se présente dans les différentes formes qui la véhiculent ». *Romanzo Criminale* possède plusieurs *plots* différents, mais l'histoire globale est la même, et c'est ce qui produit le phénomène de *fandom*. Il faut remarquer, néanmoins, que, dans le cadre d'une culture de l'expertise, les spectateurs sont encouragés à partager leurs jugements sur la qualité des différentes adaptations, et que, si le *plot* global est reconnu comme tel, pour certains une des versions sera considérée plus significative que d'autres : c'est la notion de porte d'entrée personnalisée dans le monde narratif. Les compétences des consommateurs font ainsi que les caractéristiques du discours seront évaluées comme des éléments pour le jugement sur la qualité.

Il faut ajouter que, dans le cas d'un récit transmédiatique, le problème du temps de consommation se pose d'une manière différente que dans le cas d'un récit véhiculé par un seul média. Le monde fictionnel de *Romanzo Criminale* est un monde auquel on peut accéder de manière synchronique : les différentes briques narratives sont disponibles à tout moment (grâce à la révolution numérique et à la convergence technologique) et fonctionnent comme une stratification d'expériences qui contribuent à une architecture globale.

6.6.6 Subjectivité

Selon le média choisi, certains points de vue seront valorisés par rapport à d'autres. Dans le cas de la série, par exemple, la perspective de certains personnages secondaires, comme Fil de Fer, assume un poids majeur que dans le film et même par rapport au livre possède une autonomie qui fait des soucis de ce personnage plutôt comique des occasions de déviation par rapport au récit primaire mais, tout à la fois, stratégiques pour la construction de la narration. Cela peut s'observer au niveau macroscopique (de la structure de chaque récit) et microscopique (à l'intérieur de chaque épisode de la série, par exemple). Le livre, le film, la série proposent des traitements divergents des points de vue des personnages, ce qui détermine pour le

spectateur des modalités d'acrage au pacte fictionnel (Esquenazi, 2009a) extrêmement diversifiées.

6.6.7 Performance

Cette notion concerne les activités des consommateurs qui apportent des éléments de l'univers transmédiat dans leur propre monde, les interprétant et réalisant une superposition des sphères de la fiction et du quotidien, allant dans certains cas jusqu'à l'activisme politique. C'est la notion d'*usage*, d'appropriation, qui revêt une importance capitale dans la présente étude et qui fera l'objet du chapitre suivant.

Lorsque l'on parle de *performance*, on met l'accent sur le rôle du corps : nous interrogerons les modalités par lesquelles le rapport entre le spectateur et le produit audiovisuel est lié à des enjeux biologiques et situationnels (Leveratto, 2006), par exemple dans le cas des formes de *karaoké* sur YouTube, ou lorsque les spectateurs imitent les techniques du corps des protagonistes du film et de la série. La performance est un événement social fondé dans l'immédiateté, qui requiert un public (c'est à travers les autres que l'on s'aperçoit si elle « fonctionne »), c'est donc une forme de communication qui engage la mise en place d'une rhétorique partagée (*cf.* Frith, 1998) et qui permet aux autres de « lire » sur le corps du spectateur les traces de son expérience.

Conclusions de la première partie : circulations de discours

Dans cette première partie nous avons remarqué que *Romanzo Criminale* est le catalyseur de discours sociaux variés : notre méthodologie s'adapte à cet objet pour tenter de construire une épistémologie de l'expérience spectatorielle à l'époque de la convergence. Nous avons étudié des relations intertextuelles « horizontales » et « verticales » : entre les textes primaires, selon les axes du genre, des personnages ou du contenu, et entre les textes primaires et d'autres textes qui les citent explicitement, notamment les discours produits par les consommateurs (Fiske, 1987 : 108). Néanmoins, ce seront les remarques autour de la transmédialité qui nous permettront d'aborder le prochain chapitre à partir d'un dépassement de la perspective intertextuelle, vers la notion d'appropriation des spectateurs, qui va remplacer celle d'interprétation. La situation de communication filmique devient ainsi un espace de « circulation de discours », intégrant des éléments asynchrones et des formes de *feedback* : l'œuvre transmédiale parle à travers les voix qui lui ont prêté les récepteurs qui en ont fait l'expérience ; ainsi, chaque moment de la consommation produit des sens nouveaux, se manifestant sous la forme de produits inédits. Bien que nous aurons l'occasion de signaler les limites de la notion de transmédialité proposée par Jenkins, nous retiendrons comme outil heuristique adapté à notre étude de cas, la perspective qu'elle comporte : les textes, selon cette perspective, ne sont plus à lire comme des structures autonomes, mais comme de points de départ d'une série de constructions de sens, toujours contextuelles, concernant un monde fictionnel.

Dans la construction de notre méthode de recherche, nous avons commencé par une analyse du pacte communicatif entre les sens construits par les spectateurs et les systèmes de signification proposés par les textes, dans un espace et à un moment déterminés, selon le modèle sémio-pragmatique (Odin, 1983). Dans ce cadre, la réception est conçue comme active et modélisable aux fins de la recherche : le texte est analysé à partir des effets potentiels qu'il produit chez des spectateurs idéaux. Cela a permis d'interroger la question des institutions (Odin, 1990) qui rendent possible la lecture d'un texte : l'appartenance du produit à des catégories de genre, l'existence d'une encyclopédie intertextuelle fréquentée (et, mais nous le verrons dans le deuxième chapitre, enrichie) par les consommateurs, la notion d'architextualité (Genette, 1979 ; 1982). Bien que productive en ce qui concerne le dépassement de l'analyse structurale

du texte, cette idéalisation des réponses spectatorielles qui, pour Odin, restent des modèles théoriques non incarnés dans des spectateurs réels, ne peut pas suffire.

C'est à partir des implications sociales de ces réflexions que nous intégrerons à la perspective sémiotique une recherche empirique, choisissant une méthodologie foncièrement interdisciplinaire qui rendra compte de notre parcours d'exploration d'une multiplicité de réactions et de pratiques spectatorielles différentes. Cette perspective nous permettra d'expliquer certaines formes proposées par les textes à travers la notion d'émotion, souvent oubliée dans le champ des études en cinéma et surtout la notion d'*usage*, vrai centre de notre étude. Nous nous intéresserons de près aux phénomènes d'appropriation, considérant que « si un texte littéraire fait quelque chose à ses lecteurs, il nous dit en même temps quelque chose sur eux¹ » (Iser, 2000 : 313).

¹ « *If a literary text does something to its readers, it simultaneously tells us something about them* ». [Notre traduction].

Deuxième partie – Les appropriations

Il ne faut jamais oublier que jouer est une thérapie en soi. Faire le nécessaire pour que les enfants soient capables de jouer, c'est une psychothérapie qui a une application immédiate et universelle ; elle comporte l'établissement d'une attitude sociale positive envers le jeu. Mais il faut admettre que le jeu est toujours à même de se muer en quelque chose d'effrayant. Et l'on peut tenir les jeux (*games*), avec ce qu'ils comportent d'organisé, comme une tentative de tenir à distance l'aspect effrayant du jeu (*playing*).

(Winnicott, 1975 [1971] : 71)

Dans la première partie de cette étude, nous avons décrit *Romanzo Criminale* comme un produit qui se construit comme une architecture narrative prenant du sens dans sa complexité, grâce à la diversité d'apports textuels multiples et variés. Nous avons proposé une lecture de cet univers narratif construit par des apports successifs et différents, que nous avons choisi d'appeler transmédial, dans un contexte marqué par une « culture de la convergence » (Pool, 1983 ; Negroponte, 1990 ; Jenkins, 2006a).

Variété de points de vue, complexité narrative, récits secondaires s'appuyant sur des variations des formules de genre : une multiplicité de textes (livre, film, série télévisée) et de « paratextes » concourent à dessiner le périmètre d'un territoire très

vaste. À cette architecture orchestrée par les producteurs, de nombreuses opérations provenant « d'en bas » s'ajoutent : afin de rendre compte du phénomène *Romanzo Criminale* il s'avère nécessaire d'étudier les usages qu'en font ses consommateurs et qui débordent dans le quotidien. Car, comme le souligne J. Staiger, « l'opération de travailler et de retravailler un texte continue bien au-delà de la salle de cinéma¹ » (Staiger, 2000 : 54).

La spécificité du récit transmédiatique consiste dans le fait qu'il est un univers explorable « à souhait » par le spectateur et ouvert à des dilatations. Les consommateurs sont invités à produire du contenu destiné à remplir les trous laissés vides dans l'espace entre les médias officiels (dans le passage du monde dessiné par le livre à celui que dessine le film, par exemple, combien de personnages n'ont pas de visage ? et combien de récits secondaires pourraient trouver de la place ?). Les spectateurs contribuent à la « pluralité opératoire » (Genette, 1994) du récit transmédiatique, opérant dans des espaces qui se rapprochent des « aires de jeu » où, selon Winnicott, « l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle » (Winnicott, 1975 [1971] : 73).

La problématique soulevée par ce produit doit être abordée en lien avec les modalités de collaboration entre les usagers du Net et elle est à intégrer à une étude interne des spécificités, esthétiques et techniques, du produit. Ainsi, d'un côté, l'analyse des pratiques d'appropriation du récit mettra en évidence des formes de « braconnage » culturel et, de l'autre, l'étude de la mise en scène de soi dans les réseaux sociaux fera apparaître une image du spectateur comme sujet passionnel et social.

¹ « *Working and reworking a text continue far beyond the walls of a theater* ». [Notre traduction].

Chapitre 1. Analyser les pratiques spectatorielles à l'ère du « Web 2.0 »

Dans ce contexte où les hiérarchies traditionnelles entre production et réception donnent l'illusion de s'estomper¹, comment lire les opérations de réécriture des produits d'origine de la part des spectateurs ? Elles sont à considérer comme des éléments qui contribuent à bâtir l'architecture globale de *Romanzo Criminale* au même titre que le livre, le film, la série télévisée et les produits ancillaires. Nous étudierons les façons par lesquelles les spectateurs mettent en œuvre, à partir de *Romanzo Criminale*, un spectacle d'arts variés comportant des formes de lecture active et de réécriture, à travers l'analyse des productions que l'on peut appeler en employant un néologisme, UGC (« *User Generated Content* », contenu généré par les utilisateurs²), terme devenu populaire à partir de 2005, année où l'impact du « Web 2.0 » devient décisif dans les activités sur la Toile.

Suivant J. Staiger, qui propose une perspective matérialiste historique qui nous servira à mettre l'accent sur des cas individuels et à ne pas tomber dans le risque de catégoriser de manière trop étanche les activités des spectateurs, nous décrirons une série d'*usages* de *Romanzo Criminale*. Ainsi, la perspective adornienne qui attribue aux masses une passivité absolue niant toute capacité théorétique et critique à l'individu (« l'individu disparaît devant l'appareil qu'il sert », Adorno et Horkheimer, 1974 : 135), doit être remplacée par un point de vue apte à mettre l'accent sur les activités d'appropriation des produits culturels des spectateurs. Il sera également nécessaire de trouver une nouvelle définition du mot *populaire*. Les études du *fandom* de provenance anglo-saxonne et notamment l'œuvre d'H. Jenkins, qui interprète le travail sur l'« invention du quotidien » que M. de Certeau commença à la fin des années soixante, ainsi que des lectures alternatives à la notion jenkinsienne de *fan*, nous suggéreront des pistes pour cette analyse culturelle de la spectatorialité « agissante ». Nous reviendrons sur ces points dans la partie consacrée au retour critique sur les outils, en fin de chapitre, à la lumière des pratiques observées.

¹ Mais nous savons que le clivage est encore bien présent, comme en témoignent par exemple les problématiques liées aux droits d'auteur, ou la présence de stratégies de domination mises en place par les acteurs industriels, vis-à-vis des contenus et du traitement des données concernant la sphère privée (Google, Facebook...).

² Cf. Glossaire.

Nous avons choisi d'employer le terme « pratiques » pour décrire des usages répétés, insérés dans un contexte d'où ils prennent leur sens spécifique et sont reconnus par des membres de communautés. Il existe des formes variées d'appropriation¹.

Les formes de discussion génèrent des modalités de sociabilité autour des produits audiovisuels (qui deviennent des outils d'agrégation sociale ou même des instruments pour la définition et la conservation de positions dominantes à l'intérieur d'un groupe). On retrouve également des formes d'engagement plus fortes (en termes de temps et de travail) que l'on peut définir avec le terme de *fandom*, qui concernent notamment la production de matériel *ex novo* de la part des spectateurs (vidéos, *fanfictions*²). D'autres pratiques sont « extracinématographiques » : elles concernent les « façons de se servir de son corps » (Mauss, 1934) importés du cinéma et appliquées à la vie quotidienne.

On définira ces nombreuses activités à l'aide des termes *braconnage* et *bricolage* (Certeau, 1990), tactiques consistant à adapter les objets culturels à un monde personnel, à les habiter. La notion d'auteur se transforme, tout comme celle d'original ; les opérations de *transformation* et d'*imitation* (Genette, 1982), termes que nous utiliserons comme outils pour décrire les pratiques spectatorielles, deviennent les caractères premiers d'un réseau de produits noués par un tissu de renvois intertextuels et débordant dans le quotidien.

L'activité des spectateurs trouve son territoire idéal dans le contexte du « Web 2.0 », où tout utilisateur est à la fois consommateur et producteur de contenu. Dans les pages qui suivent, nous passerons en revue différents espaces en ligne : des forums de discussion, le site de partage de vidéos YouTube, de nombreux *blogs*, le réseau social Facebook, des sites de *fanfictions*. Si des formes de récupération de cette « matière première » que sont les récits officiels ont toujours existé, avec les nouvelles technologies – qui assouplissent les dispositifs de production – et Internet – qui réduit de manière drastique le temps de distribution – les produits réécrits par les spectateurs circulent avec une liberté inconnue auparavant et trouvent plus rapidement leur terrain de réception (grâce à la structure en réseau qui facilite les échanges entre individus partageant les mêmes goûts). Ainsi, le panorama qui se définit possède des connotations

¹ Cf. le schéma proposé par J. Staiger dans le troisième chapitre de *Perverse Spectators* (Staiger 2000 : 54) qui esquisse un large éventail de ces pratiques.

² Nous parlerons de spectateurs-utilisateurs, plutôt que de parler de *fans*, car le terme *fan* nous semble trop spécifique : nous discuterons cette notion à la fin de la présente partie, à la lumière des pratiques observées.

traditionnelles (l'amour pour l'audiovisuel ne s'y trouve en rien modifié, il semble simplement porter de nouveaux habits), mais il subit aussi des modifications qu'il est nécessaire de souligner.

1.1 Le rôle du corps dans l'expérience cinématographique

L'expérience filmique est une superposition de deux sphères (la fiction et le quotidien, ou le « virtuel » et le réel) et, par conséquent, elle n'est pas réductible à une approche essentialiste ou à un seul champ disciplinaire : nous avons besoin de développer des outils nous permettant d'interroger notre objet non pas de manière frontale, mais à travers les usages qui en sont faits. Au lieu de nous demander quels sont les effets produits par un récit transmédiat, nous nous interrogerons sur les modalités pour étudier les pratiques de ceux qui le consomment.

Si nous choisissons de nous intéresser aux spectateurs, la première question est d'ordre anthropologique. Afin d'introduire une perspective pour l'analyse des activités des spectateurs, nous pouvons évoquer le souvenir que M. Mauss relate dans le texte qu'il consacre aux « techniques du corps »¹. Mauss raconte que, pendant son séjour dans un hôpital new-yorkais, il est plaisamment frappé par la démarche particulière des infirmières et, après réflexion, il comprend que ce pas de femme émancipée, qui lui est si étrangement familier, est importé directement du cinéma. Quelques mois après, observant la même allure chez des femmes dans les rues de Paris, il constate la circulation internationale de ce qu'il appelle une « idiosyncrasie sociale » (Mauss, 1934) introduite par l'industrie du spectacle. Le cinéma proposerait une manière de marcher que les femmes américaines, tout comme les Parisiennes, choisissent d'adopter, vigilantes sur le comportement de leur propre corps. Le cinéma deviendrait le lieu, pour les spectatrices, de la vérification de l'efficacité d'une démarche corporelle, et l'instrument pour appliquer au corps (leurs corps, mais aussi leur corps dans le rapport avec les corps des autres) cette démarche.

Ainsi, l'expérience cinématographique est à analyser comme une « situation » qui met en relation notre plaisir à nous et notre identité sociale. Son efficacité symbolique est observable sur les corps des spectateurs : J.-M. Leveratto souligne la nécessité de redonner à la notion de techniques du corps sa fonction de « conduite

¹ Retranscription écrite d'une conférence donnée à la Société française de psychologie le 17 mai 1934, à Paris.

rituelle possédant une efficacité éprouvée sur les choses et les personnes pour tous ceux qui sont familiarisés avec cette conduite » (Leveratto, 2006 : 45). L'enjeu épistémologique de cette remarque réside dans le fait que, le cinéma se confirmant comme un agent qui « travaille avec » le corps, nous sommes encouragés, en tant que chercheurs dans les situations d'observation, à comprendre que le rapport d'observation chercheur-observé est – aussi – un rapport de démarches corporelles qui se font face dans le cadre de l'expérience filmique.

Se manifestant à travers les émotions, le corps bouge avec les personnages, souffre et jouit avec eux ; il est le territoire d'une expérimentation relevant du domaine des loisirs. Avec Mauss, nous observons que l'expérience cinématographique correspond à des manières de se servir du corps, adaptées au cadre du spectacle, qui se manifestent dans la recherche du plaisir (*Ibidem*). Une des conditions pour la compréhension de l'expérience cinématographique serait donc la prise en compte de ce plaisir : être spectateur correspond à mettre en œuvre une performance.

« Avoir un goût », « aimer Bach », « être rocker », ne sont pas des étiquettes à expliquer, c'est une performance, une façon de s'engager avec son corps dans des dispositifs et des dispositions soigneusement mis en place par un milieu, qui écrit peu à peu une histoire commune (Hennion, 2008).

À l'heure actuelle, il est encore plus aisé qu'à l'époque de Mauss de constater l'existence des nombreuses manières par lesquelles l'expérience du cinéma est vécue comme une « technique du corps ». Sur Internet, les spectateurs effectuent des opérations variées, allant de l'écriture de commentaires textuels à la mise en scène de vidéos, pour rendre compte de leur expérience sensible du spectacle et l'actualiser par la transformation des films et des séries en objets de leur quotidien. Un exemple qui peut décrire la position du spectateur dans l'expérience du film se trouve dans « Le paradoxe sur le comédien » de Diderot : le philosophe y décrit la division des tâches entre le spectacle et le spectateur. Si l'acteur, se servant de son corps comme d'un instrument, s'agit sur scène, le spectateur doit rester silencieux sur son fauteuil, sans bouger. Tout ce qui lui est accordé est une tempête émotionnelle à l'intérieur de soi qui se manifeste, à l'occasion, par les larmes ou le rire. Que se passe-t-il lorsque cette division des tâches s'estompe grâce aux nouveaux dispositifs qui rendent possible des performances

spectatorielles synchrones à l'expérience du film (enregistrement sur téléphone portable, envoi de messages, annotation sur ordinateur...)?

Le chercheur doit développer une série d'instruments heuristiques pour une recherche sur les formes de l'engagement spectatorial. Comment analyser l'expérience filmique comme événement qui concerne le corps? Comment les spectateurs mettent en œuvre leur jugement de goût dans les espaces en ligne, quel est le poids des communautés virtuelles? Quelles sont les transformations de l'amour du cinéma et des séries télévisées dans le panorama du « Web 2.0 »?

Dans cette partie de notre étude, nous tentons de répondre à ces questionnements en proposant des instruments qui nous permettent d'analyser ces gestes, sachant que le corps est un objet très peu accessible par une théorisation *in absentia*. Les consommateurs effectuent continûment des opérations actives d'appropriation et leurs gestes sont de plus en plus identifiables, laissant des traces matérielles dans les espaces en ligne (écrits, produits audiovisuels): nous devons donc nous interroger également sur la place du chercheur dans ce contexte, soulignant la nécessité de dépasser la dissymétrie entre observateurs et observés.

1.2 Le projet d'une ethnographie des spectateurs

Comment récupérer et rendre visibles les pratiques des spectateurs-utilisateurs, les « usages » qu'ils mettent en œuvre? Certaines productions émergent de manière évidente, d'autres requièrent une exploration plus approfondie. D'autres, encore, n'apparaîtront pas, parce qu'appartenant à des « spectateurs silencieux ». En effet, Internet s'offre comme un énorme réservoir de contenus, regorgeant de commentaires, productions, de formes variées d'appropriation. À première vue, on est confronté à une abondance de traces (impensable auparavant): on pourrait penser, se laissant prendre par un excès d'enthousiasme, que tout spectateur se transforme désormais en producteur de contenus. Toutefois, il faut toujours considérer qu'il existe des tranches de population qui subissent la fracture numérique, n'ayant pas accès, pour des raisons socio-économiques, culturelles ou générationnelles à Internet et ne concevant pas comme « naturel » le partage en ligne de commentaires ni, encore moins, la production de contenus originaux. Ainsi, avant de présenter les résultats de notre enquête, il faut remarquer que la culture du braconnage sur Internet n'est pas une attitude généralisée

chez les spectateurs, mais elle paraît décidément l’apanage des personnes ayant grandi dans un environnement numérique, les « *digital natives* » (par exemple, les utilisateurs qui proposent des parodies de *Romanzo Criminale* sur YouTube sont en général âgés de moins de vingt ans). Lorsqu’il s’avère possible, nous signalerons l’âge des utilisateurs de chacun des espaces en ligne observés.

Nous allons maintenant présenter les résultats de notre recherche sur le terrain, centrée sur l’exploration des espaces en ligne, dans l’objectif de recueillir et d’analyser des formes variées d’appropriations de *Romanzo Criminale* de la part des spectateurs. La première remarque que l’on peut faire est que, pour le chercheur se confrontant aux contenus du « Web 2.0 » relatifs à un univers fictionnel, l’impression est celle d’une hypertrophie de traces et de la sensation de commencer un travail démesuré : la mise en place d’un ordre et d’une méthodologie de recherche se révèlent nécessaires.

Le début de notre parcours de recherche autour de *Romanzo Criminale* se fait par tâtonnements, dans l’exploration d’espaces renvoyant les uns aux autres et tissant sans cesse de nouveaux liens avec des territoires inconnus. À l’instar de H. S. Becker, nous tenterons de mettre en place une ethnographie consistant à « regarder qui fait quoi, faire attention aux lieux, aux dispositifs, aux façons de faire, aux conventions, aux modes de jugement » (Hennion, 2010 : 1). Chaque site Internet, forum de discussion, réseau social analysé sera considéré comme un espace en soi, connecté à un réseau et pouvant être envisagé lui-même comme un écosystème ayant ses propres règles. Nous mettrons en œuvre un travail d’analyse à l’échelle microscopique et macroscopique, adoptant un critère de pertinence : tout en essayant de tracer les contours de notre objet à travers les appropriations des spectateurs, nous définirons les spécificités de chacun des environnements numériques observés.

Notre objet d’étude s’élargit aux canaux officiels et aux territoires où prévalent des logiques de production alternatives. Afin de tracer une géographie de l’univers étudié, il s’est révélé nécessaire de prendre en compte ces deux aspects, et d’en analyser les relations explicites et implicites, suivant une interrogation concernant les possibles dilatations du produit transmédiatique et les inévitables détournements mis en place par les consommateurs. Le principe de la cohérence entre les productions des spectateurs et le produit « officiel » a guidé cette recherche : nous nous sommes attachés aux exemples affichant leur lien avec le produit d’origine, mais nous avons également cherché des productions de discours dans lesquelles une relation explicite n’est pas signalée par leur

auteur, et qui, pour des raisons de contenu ou esthétiques, renvoient au monde de *Romanzo Criminale*. Suivant le principe de la pertinence, nous avons retenu les exemples qui nous ont semblé capables de mettre au jour des aspects différents du monde des créations spectaculaires.

Dans la conclusion de cette partie, nous discuterons la méthodologie appliquée à cette étude à la lumière des résultats présentés et des écueils rencontrés dans le travail sur le terrain.

Nous avons organisé l'exposition des résultats suivant un critère de distinction entre « narrations » et « sujets ». Ce choix est déterminé par la volonté de focaliser notre attention, dans une première partie, sur les espaces qui voient naître des productions de discours sous la forme littéraire ou audiovisuelle et qui ont la caractéristique de constituer des « gloses » des produits « officiels ». Dans la deuxième partie, nous étudierons les modalités par lesquelles les produits deviennent des « fanions » pour la mise en scène de soi, dans des espaces marqués par une structure en réseau.

Chapitre 2. Les narrations : se réappropriier l'histoire

Dans le présent chapitre, nous analyserons toutes les formes d'appropriation spectatorielle représentées par la construction de récits qui commentent, complètent, dilatent ou transforment les textes d'origine.

Suivant l'analyse que fait G. Genette des relations intertextuelles (Genette, 1982), nous analyserons, premièrement, des pratiques métatextuelles, des relations de « commentaire » qui unissent un texte à un autre texte dont il parle, en le citant (même si dans certains cas, on le verra, on peut ne pas avoir de citation) : une telle analyse sera effectuée dans les forums de discussion et les *blogs*. Ensuite, nous passerons à l'analyse de pratiques hypertextuelles, dans lesquelles le greffage du texte postérieur n'est pas celui du commentaire : l'hypertexte est un texte dérivé, apocryphe, qui se construit à travers des pratiques de transformation ou d'imitation. Ce sera le moment d'analyser les productions de vidéos, le *fan art*, les *fanfictions*.

2.1 Les forums de discussion

Bien avant l'émergence des pratiques sur Internet, un des premiers gestes du spectateur, suite au visionnage d'un film ou d'un épisode d'une série télévisée, a toujours été celui d'engager, avec les personnes qui l'accompagnent, une communication qui, dans la plupart des cas, se transforme en discussion autour du spectacle vu. Quelle est la forme que prennent ces discussions ? Quelles pratiques heuristiques s'offrent à nous pour rendre compte de ces usages ?

Nous n'irons pas jusqu'à affirmer, avec F. Truffaut, que « tout le monde a deux métiers, le sien et critique de cinéma » (cité par Jullier, 2002). Chaque spectateur, pendant et après le visionnage d'un spectacle, se trouve dans la condition de mettre en œuvre une série complexe de *délibérations* autour du produit qu'il consomme, fonctionnant sur la comparaison de différents points de vue autour de ce qui, du film, « lui parle » et qui arrivent à constituer le « film comme texte et comme discours » (*cf.* Soulez, 2011 : 11). Cette activité « intime » du « spectateur ordinaire » se différencie de la posture du critique professionnel. Cette dernière présuppose l'adresse d'un jugement de goût dépendant de l'entendement sur le film, conçu comme une déclaration de vérité, en direction d'un public.

Nous doutons que tout spectateur se sente capable d'émettre un jugement sur son expérience (qui reste un événement très personnel, mettant en jeu le vécu et des émotions qui, par définition, sont un sujet intime) dans tout type de contextes. À tout moment, le poids des surdéterminations sociales et culturelles agit comme un frein à la libre expression du goût autour de l'expérience de l'audiovisuel (cf. Jullier, 2002). L'émission d'un jugement de goût pose le problème de l'intersubjectivité.

Dans l'acte de juger, j'attribue à mon sentiment particulier, dérivant de la situation dans laquelle je me trouve, une valeur universelle ; la rencontre avec d'autres spectateurs trouble mon jugement : mon corps en situation, ainsi que le rapport avec les autres, façonne un contexte, dans lequel la notion kantienne de jugement de goût comme valeur objective, « indépendante de l'attrait et de l'émotion » perd son sens. Si, pour Kant, le goût a « toujours un rapport avec l'entendement » et se présente comme une « satisfaction désintéressée et libre », que faire de la présence de compagnons dans l'expérience, des émotions qui prennent le pas sur mon entendement ? Comment communiquer mon jugement ?

À l'heure du « Web 2.0 », le geste de commenter l'expérience d'un film ou d'une série télévisée est une pratique diffuse, simplifiée par le fait qu'elle est accompagnée par la possibilité de choisir l'espace, donc le contexte culturel et social, dans lequel émettre son jugement. L'expression de soi est rendue possible, même en l'absence physique de compagnons dans l'expérience : elle se réalise grâce à la possibilité de se connecter à Internet suite au visionnage du film ou de la série (mais de plus en plus le spectateur est déjà connecté *pendant* le spectacle, grâce aux téléphones portables ou aux *smartphones* qui donnent accès à Internet). Ainsi, l'abolition de la confrontation *in presentia* et la construction d'une identité virtuelle semblent offrir à l'internaute une plus large liberté de commenter, de mettre en œuvre ses facultés critiques et de construire des formes variées d'adresse à une communauté de réception. Sur le Net, la construction de discours autour du spectacle se réalise dans des espaces maîtrisés par les spectateurs, territoires qui réduisent (ou donnent l'illusion de réduire, comme certains exemples nous le montreront) le risque lié à l'expression d'un jugement¹.

¹ Cette liberté peut souvent être interprétée par les utilisateurs comme une excuse pour la production de discours incohérents, jusqu'à se transformer en une autorisation à la violence verbale et à la provocation gratuite. Ce type de comportement que les internautes appellent « *flaming* » doit être interprété comme un « bruit de fond » qui accompagne toute observation des espaces en ligne et que nous ne devons pas lire

Si l'acte critique consistait, pour J. Douchet, à partager son enthousiasme pour un film, en adoptant une posture entre celle d'auteur et celle de l'amateur, il nous semble nécessaire de dépasser ce dualisme relevant d'une distinction institutionnelle appartenant au passé et peu adaptée à la réalité du quotidien des espaces en ligne. Sur Internet, le premier changement consiste dans le dépassement du problème de la publication officielle : l'activité critique est exposée aux jugements des autres, donc ouverte à des changements de perspective. Le produit de l'acte critique devient un objet public et changeant. Désormais, « [...] le paradoxe est que le Net a redonné des forces à la critique comme activité, tout en ébranlant son pouvoir comme profession¹ », comme le souligne A. O. Scott, rédacteur en chef des critiques de cinéma du *New York Times* (Cieply, 2009).

Certains spectateurs-utilisateurs ont l'illusion de donner un jugement relevant d'une opération exclusivement rationnelle (caractérisée par la maîtrise des sentiments, et la déclaration d'une vérité absolue) : on pourrait en arriver à dire que, même en l'absence de cette illusion, on n'aurait pas de commentaires. Toutes les productions de discours, dans ce cadre, se réalisent sur la frontière entre la prétention à émettre un jugement à valeur universalisante et la conscience de participer à une discussion dans un espace réglé par des normes sociales et culturelles. Ainsi, des critères objectifs et subjectifs entrent en jeu dans l'émission d'un jugement, ce qui fait que la validité d'un commentaire est à tester dans son contexte. C'est la problématique soulevée par un utilisateur du forum français AlloCiné, lorsqu'il dit : « Le pire c'est de justifier son avis personnel et donc, subjectif, par des arguments techniques qui par définition, sont objectifs... »².

Dans les forums de discussion, *Romanzo Criminale* est déconstruit dans des discours relevant de sphères différentes. Les forums sont des communautés, dans lesquelles les individus partagent « [un] sens de l'espace, des pratiques partagées, des ressources et un support partagé, des identités partagées et des relations

selon une échelle axiologique. Nous ne reviendrons pas sur cette question, sauf dans les cas où les polémiques éclatées dans les forums de discussions concernent de près le contenu ou la forme de l'univers transmédiatique de *Romanzo Criminale*.

¹ « [...] *the paradox is that the Web has invigorated criticism as an activity while undermining it as a profession* ». [Notre traduction].

² Gilliam, 25 ans. Forum AlloCiné.

interpersonnelles¹ » (Baym, 2010 : 75) et où ils recouvrent des identités multiples et des rôles variés. Dans ce chapitre, nous présenterons les forums suivants : IMDb, AlloCiné, Mymovies, ainsi que des forums créés par des internautes.

Ces espaces (que l'on pourrait comparer à des écosystèmes) possèdent chacun leurs propres règles et leurs dynamiques internes : on ne peut donc pas parler de manière générale de réactions dans un forum, sans donner d'abord des informations spécifiques sur le fonctionnement interne de chacun des espaces analysés, en mettant en évidence les acteurs principaux et leurs caractéristiques. Chaque forum est une narration individuelle se développant parfois même sur plusieurs années.

La vie de notre objet transmédiat apparaît donc accompagnée, suivie, épiée, par des productions de discours évoluant au fil des événements externes (les forums deviennent des miroirs de la vie des productions officielles) et internes (ils suivent une dynamique propre, dépendant de l'évolution de la communauté d'utilisateurs et de la circulation de différents sujets dans le même espace).

À l'intérieur de cette typologie, on pourra remarquer des différences entre les forums français, italiens, et internationaux, liées à la culture spécifique de chaque pays. En France, on met en évidence les références avec l'italianité : on souligne les clichés et on fait souvent des comparaisons avec les films de gangsters ; en Italie, on souligne l'authenticité de la culture romaine, la qualité du produit par rapport aux productions télévisuelles, tout en félicitant la correspondance avec des productions américaines cultes.

Après avoir présenté chaque forum qui nous semble représenter un exemple prégnant et qui ajoute des éléments à l'enquête par ses caractéristiques originales, nous effectuerons des coupes diachroniques internes à ces espaces, afin de porter au jour des thématiques récurrentes et les exemples les plus significatifs. Les exemples portés construiront un axe de lecture transversal qui nous permettra de définir une image de notre objet transmédiat, *Romanzo Criminale*, suivant les discours construits par les spectateurs. Nous présenterons les commentaires suivant une classification par thèmes de discussion, sans effectuer une distinction entre réactions des usagers s'attachant à la série, au livre ou au film.

¹ « [a] sense of space, shared practice, shared resources and support, shared identities, and interpersonal relationship ». [Notre traduction].

Deux types majeurs d'espace de discussion s'offrent à nous : d'un côté, les forums faisant partie de sites Internet de cinéma, qui généralement se constituent comme espaces complémentaires à une base de données et à une série de services pour les consommateurs (programmation dans les salles, sorties en DVD, critiques officielles). De l'autre, les forums qui naissent de manière autonome et se présentent comme des espaces de discussion créés par une communauté (forums de *fans*, ou liés à un site qui n'a pas pour vocation de traiter le cinéma comme sujet exclusif).

Un premier territoire qui s'offre aux chercheurs désirant s'aventurer dans l'analyse des forums est représenté par le large panorama des sites « de cinéma » qui se présentent à la fois comme des bases de données, explorables à travers des moteurs de recherche performants et des services gratuits d'informations pour les consommateurs. Nous en avons exploré trois : *The Internet Movie Data base* (IMDb), site international, *MyMovies.it*, dans le contexte italien, et *AlloCiné* pour la France. Ces sites sont caractérisés par leur solidité, qui en assure la longévité, et par la variété des informations contenues. Le forum s'insère comme un espace de discussion lié aux films contenus dans les bases de données qui représentent l'aspect central du site.

2.1.1 Un espace international (et orthodoxe ?) : « The Internet Movie Database »

L'IMDb est le site par excellence pour les passionnés de cinéma. Selon Wikipedia, le site est visité par plus de 57 millions d'utilisateurs uniques chaque mois, se plaçant au 39^e rang des sites les plus visités au monde¹. Créé en 1990 et acheté par Amazon en 1998, il contient des informations hautement fiables concernant films, acteurs, télévision et également jeux vidéos et personnages fictionnels de toute sorte. Il est visité principalement par des utilisateurs dans la tranche d'âge des 18-24 ans².

Dans cette immense base de données, chaque film, série ou acteur constitue le maillon d'un réseau, au point que L'IMDb devient, pour ses utilisateurs, une véritable encyclopédie numérique, qui encourage un modèle cognitif fonctionnant par hyperliens, correspondant à une conception intertextuelle des produits audiovisuels. Les spectateurs

¹ Source : Alexa.com, août 2011.

² *Ibidem*.

reconnaissent les liens entre les textes et opèrent des interprétations concernant les liens de filiation, les rapports de production, la vie personnelle des acteurs ou des réalisateurs¹. Ce matériel entre en jeu, avant, après ou pendant le visionnage du produit audiovisuel dans la construction de l'expérience.

Un des espaces les plus fréquentés de l'Internet Movie Database est son forum, une liste de sujets de discussion qui coïncident avec le titre de chaque film, et une liste de discussions organisée par thématiques principales². Les utilisateurs, après s'être enregistré, échangent autour de questions concernant le cinéma, les séries télévisées, les acteurs, des futilités liées aux tournages (les « *trivia* »), les genres, choisissant des sujets de discussion parmi les différentes catégories ou ajoutant leurs questions³.

En outre, chaque film peut être commenté par les utilisateurs dans un espace complémentaire au forum, auquel on accède également à partir de la fiche film : les « *Users Reviews* », dans lesquelles on trouve la pratique traditionnelle de juger le film à travers des étoiles. Ici, les spectateurs se transforment en véritables critiques de cinéma, rédigeant des textes où ils exposent de manière structurée leurs jugements de goûts. Signalons aussi que le profil de chaque utilisateur est consultable par le reste des usagers et contient la liste de ses films préférés et de toutes les discussions auxquelles il a participé.

Toutes les discussions sont en langue anglaise, mais des formes de discours relevant de différentes identités nationales peuvent apparaître, notamment dans le cas de sujets comme *Romanzo Criminale* qui mobilise une culture spécifique liée à l'Italie et à l'italianité. Nous observons que notre objet d'étude est peu représenté dans les discussions, mais si l'on décrit la vie des deux forums qui lui sont consacrés (un pour le film et un pour la série), on peut tout de même souligner certains traits caractéristiques, révélant des aspects intéressants de *Romanzo Criminale* et de la manière d'en parler dans ce forum.

¹ Selon J. Staiger, « la source de la narration est une autre catégorie pour l'activité des spectateurs. D'ailleurs, des contextes qui suggèrent des origines particulières d'un film peuvent être la source d'interprétations » (« [n]arrational source is another category of spectatorial activity. Indeed, contexts which suggest particular originations for a movie can determine interpretations »). [Notre traduction]. (Staiger, 2000 : 5).

² J. Goody souligne l'« utilité intellectuelle » de la liste, possédant une fonction cognitive capitale car elle « permet de présenter les choses selon un ordre hiérarchique (la liste-classement) » (Leveratto, 2006 : 151).

³ Dans certains espaces, comme le « *Sandbox* », qui regroupe des discussions générales, de vraies communautés se créent, détachées des propos officiels du site, dans lesquelles les usagers échangent autour de sujets issus de la vie quotidienne.

En accédant à la fiche correspondant au film de M. Placido, un premier sujet de discussion (rédigé en février 2008, donc deux ans et quelque mois après la sortie en salles en Italie) est intitulé « *Book vs. Movie* » (« Le livre contre le film ») et est consacré aux différences entre le livre (sorti en Italie en 2002) et le film (sorti en Italie en 2005) : l'utilisateur y propose sous la forme d'une liste toutes les différences qu'il a pu remarquer dans l'adaptation entre les deux médias :

Le livre contre le film :

- 1) Le Libanais et Le Froid ne se connaissaient pas enfants / Libanais et Froid sont les meilleurs amis depuis l'enfance ;
- 2) Le baron est tué par des personnages secondaires / le baron est tué par Le Libanais ;
- 3) Les frères Buffoni étaient en liberté depuis le début / L'un d'entre eux est en prison ;
- 4) Le Froid ne meurt pas à la fin / Le Froid meurt ;
- 5) La petite-amie du Froid ne meurt pas à la fin / Elle meurt ;
- 6) Le frère du Froid meurt à la fin / Il meurt à la moitié du film par overdose ;
- 7) La bande n'est pas impliquée dans l'affaire de la gare de Bologne / La bande est impliquée ;
- 8) Le policier se rend à Bologne pour aider les victimes / Le Froid est à Bologne et il participe aux secours des victimes ;
- 9) Le Noir ne meurt pas / Le Noir meurt...¹

Cet utilisateur se présente comme un expert, qui veut, par son geste, partager une connaissance et l'améliorer par la confrontation avec des pairs. D'autres spectateurs confirment ou commentent ses affirmations : ils remarquent que le livre contient beaucoup plus d'informations que le film, signalant ainsi une différence entre les deux médias.

Le forum se prête à la proposition de liens vers d'autres sites Internet qui servent à appuyer les propos des utilisateurs ou à éclaircir certains détails qui, autrement, seraient difficiles à décrire. Par exemple, un usager, dans un nouveau *topic*, demande des renseignements sur la marque des lunettes de soleil d'un des personnages. Afin de se faire comprendre, il propose un hyperlien qui renvoie à une image du film dans

¹ <http://www.imdb.com/title/tt0418110/board/nest/98888865>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

laquelle ce détail est visible, pour que les autres internautes puissent l'aider à reconstruire les informations¹. Le texte est remplacé par une communication passant par l'image : l'insuffisance du texte est dépassée grâce à la maîtrise par l'utilisateur de l'environnement numérique, de sa structure visuelle (Goody, 1979) et de son fonctionnement en réseau.

On observe aussi des questions concernant le rapport entre film et réalité : par exemple, la signification en anglais des pseudonymes des protagonistes, pour lesquels les utilisateurs fournissent la traduction : « Quelqu'un peut-il me dire pourquoi Froid dans le film s'appelle *Ice* ?² ». Ou, encore, des discussions autour des événements de la politique italienne qui ont inspiré la fiction (dans ce cas aussi, on se sert de renvois au site Wikipédia pour éclaircir certains points obscurs que le film n'explique pas. Un internaute demande : « Qui étaient ces types en costard ? » et la réponse : « Pour comprendre qui étaient ces types en costard, lisez ici : http://en.wikipedia.org/wiki/Propaganda_Due³ »).

Ces discussions couvrent une partie limitée du monde de *Romanzo Criminale* et servent plutôt une fonction informative sur différents aspects de l'histoire, répondant au besoin de contextualiser, pour des utilisateurs non italiens, la complexité du matériel textuel et extratextuel qui est en jeu dans le processus de réécriture de l'Histoire mis en œuvre par le film de Placido. Les contributions des usagers opèrent dans la plupart des cas comme des renvois à d'autres sources de connaissance extratextuelle au lieu de devenir de vrais espaces de confrontation autour du film. On observe une deuxième fonction pragmatique, liée à un intérêt pour la technique : l'échange d'informations sur la possibilité de repérer les versions originales en DVD⁴.

On retrouve également des propos s'attachant au film comme produit audiovisuel, relevant d'une approche esthétique. Selon cet angle d'attaque, le film est lu comme un objet à segmenter dans ses éléments formels et narratifs. La déconstruction est une opération qui permet de révéler les codes sous-jacents de l'objet culturel, comme dans l'opération effectuée par R. Barthes dans *S/Z* (Barthes, 1970). Par exemple, l'intérêt des utilisateurs de discuter autour des différences entre livre et film

¹ « [C]an somebody tell me what is "il nero" 's sunglasses brand ? » <http://www.imdb.com/title/tt0418110/board/nest/166821391>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.imdb.com/title/tt0418110/board/nest/125114802>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ <http://www.imdb.com/title/tt0418110/board/nest/44791872>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ <http://www.imdb.com/title/tt1242773/board/nest/148284239>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

(et entre film et série), est construit sur le mode de la création de listes, chère à la cinéphilie traditionnelle.

L'esprit cinéphile du site est représenté par l'espace des « Users Reviews » qui relève d'une pratique de rédaction similaire à la critique traditionnelle des revues spécialisées. Dans la fiche consacrée au film de Placido, une forte activité, étendue sur un arc de cinq ans, est observable autour de ces critiques¹, rédigées du 3 octobre 2005 (juste après la sortie du film en salle en Italie) au 21 septembre 2010. Elles tracent, comme pour les messages dans le forum, une histoire intertextuelle de *Romanzo Criminale*, offrant aux lecteurs un nombre très large de références à des films similaires ou à des sources littéraires, mais, grâce à leur quantité et à leur étendue, nous pouvons remarquer aussi d'autres éléments qui les caractérisent. Les utilisateurs proposent des réflexions d'ordre esthétique (liées au genre, ou à la tradition cinématographique italienne, ou encore concernant la qualité du jeu des acteurs), interrogeant la notion de réalisme dans la représentation, mais ils soulèvent également des questions concernant le monde réel qui est à la base des événements racontés par le film. Avec le passage du temps, on observe une augmentation des références à d'autres films (notamment la comparaison avec *Gomorra*, sorti en 2009), mais pas à la série télévisée (la série, quant à elle, ne fait l'objet d'aucune « Users Review »). Les critiques sont sans histoire, elles rendent compte d'expériences personnelles non reliées, qui ne donnent pas lieu à une communauté. Les autres utilisateurs n'ont pas la possibilité de répliquer dans cet espace qui se confirme peu adapté au « Web 2.0 » et semble plutôt marqué par l'héritage d'une conception de la critique comme geste isolé, de création individuelle, presque d'auteur : les internautes peuvent à la limite signaler s'ils sont d'accord ou non avec ce qui a été écrit.

2.1.2 Italiens et conscients de l'être : « MyMovies »

MyMovies.it (qui a pour slogan « *le cinéma du côté du public* ») est « le premier database italien en ligne de cinéma² » et propose, entre autres éléments plus ou moins

¹ Elles étaient 39 au 29 janvier 2011 (<http://www.imdb.com/title/tt0418110/usercomments-index?filter=chrono>).

² « Servizio su MyMovies di Fabrizio Cappella ». RAI TGR Neapolis [en ligne]. Dernière consultation le 27 janvier 2011. <http://youtu.be/dV5UXjl1dXo>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

construits selon une modalité interactive, les versions en ligne des plus importants « dictionnaires de cinéma » italiens.

À l'image de l'IMDb, on y observe une double possibilité pour l'expression du jugement de goût : les spectateurs ont la possibilité de rédiger des critiques (dans l'espace « Pubblico ») ou de discuter dans le forum. Les forums sont organisés de la même manière que l'espace pour les critiques du public, s'en distinguant par le type de contribution (plus structurés dans le « Pubblico », dans l'espace « Forum » les commentaires ressemblent davantage à des modalités d'expression immédiate d'un sentiment). De chaque fiche film, on peut accéder à ces deux espaces qui sont organisés comme une suite de commentaires auxquels on peut ajouter une réponse et que l'on peut évaluer en signalant son accord ou son désaccord avec ce qui a été dit. Les utilisateurs peuvent également donner des « étoiles » au film, suivant une modalité d'expression du jugement de goût importée de la presse. Enfin, comme pour l'IMDb, on peut consulter le profil de chaque utilisateur et accéder à la liste des discussions auxquelles il a participé.

Romanzo Criminale y est présent trois fois : comme film, comme première saison de la série et comme deuxième saison de la série. Les commentaires des utilisateurs sont plus nombreux en ce qui concerne le film, mais cela est dû à la longévité du film qui existe depuis plus longtemps. Les commentaires s'accumulent les uns après les autres dans l'espace et ne sont pas organisés en catégories : ils se présentent sous la forme de brefs textes de critique que les spectateurs rédigent et exposent aux réactions des autres utilisateurs. Il y a même une ambiguïté entre l'onglet « Pubblico » et l'onglet « Forum » : certains spectateurs se trouvent à répéter le même texte dans les deux espaces, afin de lui donner plus de visibilité. À cause de cela, il y a un risque de redondance : en pouvant y écrire après enregistrement (*via* une procédure plus rapide que celle requise pour accéder à l'IMDb), mais sans pouvoir ranger sa contribution dans une page précise ou dans une liste, plusieurs utilisateurs se retrouvent à parler du même sujet à quelques jours ou à plusieurs mois de distance, sans avoir la possibilité de se confronter directement. Les discussions y sont donc réduites à la proposition d'un avis personnel, exposé à un nombre limité de réactions qui n'arrivent jamais à se transformer en véritable discussion. Quant aux contenus, on y retrouve l'expression de goûts personnels, la manifestation de formes d'attachement de *fan* plus poussés (*Libanese* 73 écrit « Je dois dire que c'est une chose merveilleuse et que je suis

un *fan* malade de *Romanzo Criminale*¹ »), qui passent par des types différents de langage. MyMovies se révèle un espace propice à des commentaires très personnels : de nombreux spectateurs y publient des commentaires « à chaud » relevant de la sphère de l'intime. Le vocabulaire employé est celui des sentiments et des émotions :

Le film m'a transmis un tourbillon d'émotions, chose qui, au cinéma, ne m'arrivait plus depuis *La vie est belle*. Comment une simple succession de faits peut-elle te toucher jusqu'à te faire presque pleurer ? Je suis sortie de la salle dans un état de bouleversement et de satisfaction².

Romanzo Criminale est abordé, par la plupart des utilisateurs, comme un produit italien de qualité. Les spectateurs s'empressent d'énumérer ses qualités, souvent *via* la comparaison avec des produits hollywoodiens, comme le montre ce commentaire concernant le film, qui est lu comme un événement « important » dans la cinématographie italienne :

Du coup Placido réalise un film imparfait et défectueux, mais qui a un mérite indéniable : c'est un film important. Cela, dans le cinéma italien d'aujourd'hui, où il n'y a que des œuvres intimistes ennuyeuses et irritantes, est une valeur qu'il faut reconnaître³.

Pour de nombreux spectateurs italiens, le jugement de valeur est subordonné au rôle joué par le film dans le panorama de la production contemporaine.

2.1.3 Pas que de simples cinéphiles : « AlloCiné »

Allociné.com (dont le slogan est « ne restez pas simple spectateur ») est le site incontournable en France pour les amoureux de cinéma et de télévision⁴. Dans ce site, qui rémunère des rédacteurs pour la création de contenus spécialisés, on trouve des informations sur la programmation en salle, ainsi que des actualités sur les sorties de

¹ <http://www.mymovies.it/forum/?id=35491> Dernier accès le 27 septembre 2011.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Fréquenté principalement par des hommes cultivés entre les 18 et les 24 ans, ce site est marqué, plus que les forums analysés jusqu'à présent, par un point de vue masculin. Source : Alexa.com, août 2011.

cinéma et sur les séries télévisées, avec un ensemble de dispositifs permettant de construire une vraie communauté de spectateurs (notamment l'outil qui permet de se connecter avec son compte Facebook, ou le système de *blogs* que nous verrons dans le chapitre 3). Les forums y sont organisés par thématiques, par films ou par séries télévisées. Comme IMDb et MyMovies, AlloCiné encourage les internautes à s'inscrire au site, action qui leur permettra de contribuer aux discussions des forums ou de rédiger des critiques personnelles. Dans AlloCiné, on retrouve cette répartition des contributions des internautes entre commentaires « directs » du forum (il existe un espace pour chaque film, série télévisée, réalisateur ou acteur¹), et construction de textes plus structurés dans l'espace consacré aux « critiques, notes, avis des spectateurs »².

Romanzo Criminale est présent sur AlloCiné à la fois comme film de Michele Placido et comme série télévisée. Pour ce qui concerne le film, le forum contient de nombreux sujets de discussion³, tous postés entre l'année qui suit la sortie du film en France (22 mars 2006) et 2011⁴. Pour ce qui concerne la série, on en parle à partir de 2009 (année de la diffusion de la première saison sur Canal+) et les discussions ne semblent pas arrêtées dans le mois où nous rédigeons ces pages⁵.

Dans le forum consacré au film, on observe, chez les internautes, l'usage de la communauté comme appui pour choisir s'il faut aller voir ou non le produit, comme dans le cas d'une internaute qui déclare avoir douze ans et être « adepte des films policiers » et qui demande un avis sur le film : le forum devient alors un espace pour tester « virtuellement » la qualité du produit, avec un engagement minimal de la part de l'utilisatrice. Dans les réponses, des valeurs esthétiques sont portées comme gages de qualité, on parle du film comme d'un produit qu'il faut absolument voir : le forum devient alors un lieu pour la transmission d'un plaisir spectatorial (les internautes se transforment en « passeurs » pour la jeune fille, en prolongeant leur propre plaisir). En même temps, certains utilisateurs mettent en garde la jeune fille vis-à-vis d'un film qui est certainement « violent », montrant ainsi une préoccupation concernant les seuils

¹ Dans ces espaces, les échanges sont modérés et l'utilisateur est encouragé à lire, avant de poster un message, une charte, dans laquelle AlloCiné signale une série de règles de conduite, incitant au respect démocratique des opinions d'autrui et visant à éviter le désordre dans la publication de commentaires.

² En 2008, AlloCiné crée le « Club 300 », qui rassemble les contributeurs et les experts cin/séries. La plupart sont des membres influents et fidèles du site AlloCiné, mais d'autres sont aussi des blogueurs extérieurs qui font partager leur passion. Ces membres sont invités régulièrement à des avant-premières et des soirées.

³ En nombre de 24 au 15 septembre 2011.

⁴ Au 29 janvier 2011, le dernier topic est posté le 7/08/2011.

⁵ Au 15 septembre 2011, le dernier topic est posté le 14/09/2011.

d'acceptabilité d'un produit chez les autres, d'après la mesure avec leur propre corps et une estime de la culture de la jeune fille¹.

D'autres internautes se servent du forum comme d'un espace pour recueillir, en demandant de l'aide à une communauté d'experts, des informations difficiles à retrouver ailleurs, par exemple les titres des musiques du film². Le forum devient alors un espace qui réalise l'utopie jenkinsienne de la « culture participative », où le savoir partagé sert à construire une connaissance commune, qualitativement supérieure à celle de l'individu.

L'expertise spectatorielle (Leveratto, 2000) se manifeste aussi par l'expérience des forums. On observe la persistance et la superposition de différentes postures spectatorielles, importées de la cinéphilie classique et d'autres formes d'amour pour l'audiovisuel. Par exemple, dans les commentaires des forums, on peut aisément distinguer entre des formes de discours relevant de la culture cinéphile et d'autres relevant de la culture des *fans*. Toutefois, les espaces en ligne sont caractérisés par une hétérogénéité des intérêts affichés par les usagers. Une modalité de construction des goûts proche de l'« éclectisme », attitude philosophique consistant à choisir des éléments théoriques de plusieurs disciplines pour constituer une nouvelle synthèse (cf. la voix « éclectisme » de Diderot dans l'*Encyclopédie*). Le terme, employé par Donnat (1994), décrit les pratiques culturelles plus récentes (cf. aussi Lahire, 2004a, 2004b) caractérisées par un « onnivorerisme culturel³ » (Peterson, 1992) qui, contre le déterminisme des goûts bourdieusien, brouille les frontières entre « haute culture » et « culture populaire ». Une culture mixte, déterminant une nouvelle définition de l'expertise spectatorielle : la capacité à toucher plusieurs mondes. Dans ces espaces – et notamment dans le cas des productions transmédiales comme *Romanzo Criminale* – le rôle de l'expert se modifie, suivant des mouvements « verticaux » et « horizontaux » (Jenkins, 2009b), dans une dimension internationale.

L'expert est celui qui sait à la fois plonger dans les couches de la Toile afin de glaner les informations cachées concernant l'univers de *Romanzo Criminale* (qui

¹ http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=418783&cfilm=61263&refpersonne=&article=&refserie=&refmedia=.html. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=416110&cfilm=61263&refpersonne=&article=&refserie=&refmedia=.html. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ C'est l'« aptitude à apprécier l'esthétisme différent d'une vaste gamme de formes culturelles variées qui englobent non seulement les arts, mais aussi tout un éventail d'expressions populaires et folkloriques ». (Peterson, 2004 : 147 ; cf. Granjon et Berge, 2007)

concernent fiction et monde réel) et, tout à la fois, celui qui arrive à gérer des relations horizontales dans le partage de ce savoir et dans la construction de liens intertextuels.

2.1.4 Une communauté de *fans* : le forum de Sky Cinema

Pour la diffusion de la série sur Sky Cinema, les distributeurs ont créé un espace de discussion interne au site de la chaîne. En 2008, naît ainsi un des espaces de discussion les plus actifs évoluant au fil des activités de la production, de la diffusion et de la réception. La communauté qui se regroupe autour du forum de Sky est composée d'internautes enregistrés, pour la plupart des abonnés de la chaîne à péage : le site leur permet de retrouver toutes les informations et les « paratextes » concernant la programmation, l'offre de la chaîne, des vidéos. Il s'agit d'un site destiné aux clients, mais aussi ouvert à ceux qui sont intéressés par les contenus proposés par les différents canaux. Sky Cinema, né en 2003, met en œuvre des processus bien structurés de construction d'une image de marque (cf. Grasso et Scaglioni, 2010), se proposant comme télévision de qualité dans le panorama italien.

Tout internaute peut accéder au forum, mais il faut avoir enregistré son profil pour rédiger des commentaires. Le forum est organisé par sujets de discussion. Un bon nombre de catégories couvrent les sports transmis par la chaîne ; *Romanzo Criminale* se trouve dans la catégorie « *Mag* », définie comme « *Movies, Arts, Gossip et tout ce qui est spectacle et loisir* ».

Vingt-six sujets de discussion sont consacrés aux deux saisons de la série et concernent notamment des discussions autour des rumeurs sur la création d'une troisième saison, la requête d'informations sur les titres des musiques, le commentaire sur les *bloopers* (les erreurs dans la reconstruction des atmosphères de l'époque)¹, des commentaires sur le jeu d'acteur, des questionnements autour du *cliffhanger* qui clôturé la première saison et qui reste sans réponse jusqu'au dernier épisode de la deuxième (la mort du Libanais). Enfin, de nombreux sujets de discussion concernent les événements réels qui sont à la base du livre et proposent des liens à des documentaires (notamment celui proposé par la même chaîne) sur la vraie « Banda della Magliana ».

¹ <http://forum.sky.it/bloopers-t311873.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Par nombre de réponses (autour de vingt par sujet de discussion) et de visites (autour de trois cents par sujet de discussion), ce forum se révèle un espace très actif, une véritable communauté dans laquelle nous observons le retour de certains utilisateurs qui se démarquent ainsi par leur productivité et sont reconnaissables comme spectateurs fidèles, attentifs et gourmands de nouveautés. Les utilisateurs portent des pseudonymes, parfois importés du monde du sport et plusieurs d'entre eux se démarquent par l'appartenance à la culture de Rome (*ilvioladeroma*, *orgoglioromano*). Le langage employé est souvent marqué par l'usage des raccourcis du langage sms, par l'emploi de marqueurs de l'enthousiasme, comme l'abus de point d'exclamation, ou d'*émoticônes*. Certains utilisateurs emploient le dialecte de Rome, sans pour autant se rendre incompréhensibles pour la majorité des utilisateurs.

Certains internautes sont des habitués d'autres espaces en ligne : sous le pseudonyme d'*erfrangio*, par exemple, se cache un utilisateur qui fréquente aussi la page de *fans* de la série sur Facebook. De nombreux *posts* sont illustrés par des images de la série. L'espace est contrôlé par les acteurs industriels de Sky, on le voit par la fréquence des sujets de discussion ou de recadrage des discussions par des modérateurs autour de questions concernant les « paratextes ».

Nous avons choisi de définir cet espace comme une communauté de *fans* : il s'agit d'un espace fréquenté régulièrement par les mêmes utilisateurs, les commentaires sont marqués par la passion pour le produit, le besoin de s'appuyer sur le site pour avoir des nouveautés concernant l'objet, la recherche d'informations et l'échange de commentaires tout au long de la diffusion de la série. On peut y observer la présence d'un discours critique capable d'effectuer des comparaisons avec d'autres objets culturels, mais, en général, une approche enthousiaste prévaut : c'est le lexique de l'addiction, de l'amour.

2.1.5 Une communauté d'experts : « Gente di rispetto »

Il existe également des espaces de discussion qui ne dépendent pas d'un label, mais qui sont créés par des passionnés de cinéma qui décident de se réunir dans une communauté autonome. « Gente di rispetto » est un forum italien, à visée internationale, qui réunit des experts du cinéma de genre qui, parfois, se fréquentent également dans la

vie réelle, comme en témoignent des commentaires concernant un utilisateur : « si demain soir *pollanet* arrive à se libérer, nous irons peut-être voir le film¹ ».

On y observe une évolution intéressante de la vie de *Romanzo Criminale*, représentée par de longues discussions, dans le forum dévolu au film et dans celui consacré à la série télévisée. L'espace est régi par des normes de conduite qui encouragent la politesse entre les utilisateurs, notamment en ce qui concerne l'avertissement contre les *spoilers*, afin de protéger les internautes qui n'auraient pas encore vu le film ou la série vis-à-vis de commentaires qui dévoilent des éléments de l'intrigue².

Les utilisateurs portent, souvent, des pseudonymes liés au monde du polar, ou même à *Romanzo Criminale* (des noms de personnages, comme *Ugo Piazza* ou *Libanese*), ainsi qu'au monde du sport.

Pollanet, qui se présente avec un *avatar* ayant les caractères physiques d'un personnage de *poliziottesco* des années 1970, se révèle un des utilisateurs les plus actifs. Il commence à écrire juste après la sortie en salle du film de Michele Placido, déclarant avoir déjà lu le livre (il se présente ainsi, dès le début, comme un expert) qu'il conseille aux autres utilisateurs. Il attend avec impatience la diffusion de la série (pour la deuxième saison, il déclare qu'il ira à l'avant-première dans un cinéma de Bologne) et il commente en tentant de récupérer sa connaissance du livre, même s'il admet que, trois ans après, il a « une grande confusion dans la tête » (due à la multiplicité de versions) et ajoute, quelques *posts* plus tard : « je confirme qu'entre livre, film dans ses deux versions et série je ne me rappelle pas très bien³ ». Finalement, il émet sans complexes un jugement de goût qui a valeur définitive : « Je me sens de pouvoir affirmer sans gêne qu'il s'agit indubitablement de la meilleure chose vue à la télé dans les dernières années, même si elle a, de temps en temps, quelques inévitables relâchements⁴ ».

¹ [http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?1421-Romanzo-Criminale-\[2005-M-Placido\]&highlight=romanzo+criminale](http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?1421-Romanzo-Criminale-[2005-M-Placido]&highlight=romanzo+criminale). Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Mais *Pollanet* remarque de manière intéressante que, dans certains cas, le dévoilement d'une information, pour centrale qu'elle puisse être, n'est pas un geste qui modifie radicalement l'expérience du produit, signalant un des éléments du récit transmédiatique que nous avons décrit dans la première partie de cette étude, la variation dans la répétition. [http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?1421-Romanzo-Criminale-\[2005-M-Placido\]/page2&highlight=romanzo+criminale](http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?1421-Romanzo-Criminale-[2005-M-Placido]/page2&highlight=romanzo+criminale). Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ <http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?17828-Romanzo-Criminale-la-serie/page3&highlight=romanzo+criminale>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ *Ibidem*.

D'autres utilisateurs du forum « Gente di rispetto » s'intéressent à la situation de visionnage, centrant leur commentaire sur la narration du film et de la série comme expérience de vie. *Almayer*, par exemple, un autre utilisateur fidèle, s'intéresse à la sortie DVD de la série et explique avoir même acheté le coffret en version française, qui a un « succulent » *making-of*. Ensuite, à la fin de la saison, il admet avoir été ému :

J'ai terminé hier soir de voir la série. Sur la scène finale, avec cette musique, j'ai presque pleuré et j'ai commencé à applaudir tout seul dans mon salon. Oui, évidemment il y a quelques défauts, la deuxième [saison] est de qualité légèrement inférieure, mais si on avait d'autres séries de ce niveau ! J'ai aussi la gorge serrée, comme Pollanet. Pour me remonter le moral, j'ai tout de suite commencé une série française, même période historique [*Carlos*, Assayas, 2010], qui est excellente, je vais ouvrir un nouveau sujet de discussion¹.

Pour conclure, nous signalons que cet espace, à une exception près, est fréquenté par des utilisateurs de sexe masculin. Dans une enquête en ligne, ne pouvant pas vérifier la réelle appartenance sexuelle des utilisateurs, nous nous basons sur les pseudonymes, sur les adjectifs utilisés, sur les photos des avatars employés pour se présenter. L'univers de « Gente di rispetto » se caractérise comme un espace homosocial, dans lequel le partage de la passion pour le genre du cinéma policier circule entre les tenants d'une culture masculine, hétéronormative, gérée par des lois qui se rapprochent de celles que l'on retrouve chez les personnages de *Romanzo Criminale*. Néanmoins, cet espace se démarque de la culture populaire du milieu représenté par la série par l'emploi d'un langage cultivé, l'exhibition d'une expertise cinématographique très large (les renvois intertextuels, les citations, l'emploi d'images) et une culture surplombant l'Histoire contemporaine. En outre, la maîtrise d'un jargon d'internautes et de la technologie (comme le prouvent les nombreuses discussions autour des supports de visionnage) montre que cette communauté est composée d'individus d'un milieu social favorisé et d'un âge assez élevé².

Signalons un autre espace de discussion où la question de l'expertise paraît centrale : un site qui se veut une « encyclopédie » contient un forum qui propose de

¹ *Ibidem*.

² Données démographiques confirmées par le site Alexa.com, consulté le 30 août 2011. (<http://www.alexa.com/siteinfo/gentedirispetto.com>).

confronter les images du film et de la série avec les lieux de tournage, que les internautes se chargent de repérer *in vivo* ou sur Google Maps¹. Les images photographiques, provenant d'une recherche personnelle qui demande un engagement « vertical » (Jenkins, 2009b) est appelée encore une fois à servir une fonction informative, par la comparaison, et à nourrir la culture participative d'une communauté de passionnés.

2.1.6 Des discussions littéraires et la place des femmes : IBS.it

D'autres forums sont consacrés à des discussions concernant le livre : un exemple en est le site du commerçant de livres, Internet Bookstore Italia (IBS.it), dans lequel on retrouve de nombreuses pages de discussion autour de *Romanzo Criminale* en tant que produit littéraire (environ 116 réactions de lecteurs). Cet espace ne se présente pas comme un forum, mais comme le lieu pour des « commentaires », postés les uns après les autres au fil des mois, depuis la sortie du livre en Italie en 2002 et jusqu'à présent².

Les utilisateurs ne présentent pas d'autres informations personnelles que leur pseudonyme : nous ne possédons donc pas d'informations complémentaires quant à leur culture d'appartenance, ou leur milieu social. La seule information qui nous semble significative est celle concernant le genre sexuel affiché, les pseudonymes correspondant à des prénoms dont on peut, dans la plupart des cas, déterminer le genre. Cette donnée est intéressante car elle nous fournit une information sur le sexe des personnes engagées dans l'activité de commentaire autour de produits littéraires : il est caractéristique des hommes comme des femmes de participer aux discussions d'« IBS », alors que, en général, les femmes semblent moins contribuer aux discussions des forums que nous avons analysés plus haut. Nous pouvons même remarquer que, bien que les hommes soient encore décidément plus nombreux, les lectrices sont beaucoup présentes dans cet espace³. Nous pouvons nous demander si cela se vérifie à cause du média concerné, le livre, qui est peut-être objet de la passion d'hommes et de femmes sans une distinction très nette, ou à cause de la nature de l'espace en ligne.

¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50004450>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Lors de notre dernière visite, le 30 août 2011, le dernier commentaire datait du 29 août 2011.

³ Sur 116 commentaires, 21 femmes, 20 n/a et 71 hommes (le total est de 113 participants car certains écrivent plusieurs commentaires avec le même pseudonyme). (Janvier 2011).

IBS se révèle un espace de discussion cumulatif plus que contributif, tout comme MyMovies, à partir du moment où les critiques des lecteurs prennent, dans la plupart des cas, la forme du commentaire unique, ce qui ne permet pas une discussion entre plusieurs utilisateurs. Tout comme MyMovies, IMDb et AlloCiné, il s'agit d'un espace réservé aux discussions concernant un seul média : on ne s'intéresse pas à *Romanzo Criminale* comme monde narratif global dans lequel s'inscriraient aussi le film ou la série.

Néanmoins, cet espace nous renseigne sur les modalités d'approche du produit transmédiat, dans la mesure où de nombreux utilisateurs disent avoir lu le livre, poussés par la curiosité après le visionnage du film ou vice-versa et, après avoir vu le film signalent leur préférence pour le livre. La prise en compte des autres médias intervient dès lors qu'un utilisateur veut effectuer des comparaisons et soutenir son jugement de goût à travers des correspondances, des oppositions, comme dans le cas suivant (où l'on suggère comment consommer le produit) : « C'est finalement un livre à recommander, peut-être un cas exceptionnel à conseiller après avoir vu le film, de sorte que vous puissiez mettre à la plupart des personnages un visage de cinéma!¹ »

D'autres lecteurs, déçus par le traitement cinématographique de M. Placido, peu fidèle aux détails du livre, conseillent le visionnage du documentaire sur la « Banda della Magliana » produit par l'émission *Blu Notte*, afin d'approfondir des aspects du livre que le film ne traite pas :

Dans le film on ignore complètement la figure de Daniele Abbruciati, Marcello Colafigli, Edoardo Toscano, Claudio Sicilia et Nicolino Selis. Tous les gros bonnets... Dommage. Toutefois j'ai trouvé excellents Favino et Stuart. Le livre est très beau, bien que trop long et parfois confus. Je l'ai lu avant de voir le film et, en dépit du fait qu'au début j'ai jugé mauvais qu'il ne soit pas conforme au livre, je ne peux pas nier que le film m'a passionné! Le livre de Bianconi est moins bavard, plus « réel », même s'il contient des parties un peu ennuyeuses... J'en recommande la lecture et, pour ceux qui en ont la chance, je recommande aussi l'épisode de *Blu Notte* consacré à la « Banda della Magliana »².

¹ <http://www.ibs.it/ser/serdsp.asp?isbn=9788806160968&rec=21>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.ibs.it/ser/serdsp.asp?isbn=9788806160968&rec=21>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

L'effort cognitif pour reconstruire les événements qui sont à la base de la narration ne semble pas constituer un problème insurmontable pour les lecteurs.

L'écriture de G. de Cataldo est décrite comme capable de capturer le lecteur et de l'entraîner dans la découverte d'un univers qui se révèle passionnant, en dépit de la taille du livre (au contraire, le commentaire suivant suggère le besoin de commencer une activité « verticale » de répétition de l'expérience afin de glaner de nouveaux contenus sur le sujet) :

Un roman « épique ». Six cents pages que vous ne voudriez jamais qui se terminent. En fait, après l'avoir lu, on recommence, peut-être avec un autre livre moins romancé sur la « Banda della Magliana ». Parce que la curiosité de savoir dans quelle mesure ces personnages, aimés ou haïs, existent réellement, est très forte¹.

Le livre est un support qui encourage le partage de la passion, car il devient un objet d'échange, que l'on peut offrir en cadeaux à des amis, afin de créer de nouveaux adeptes : « C'est sans doute le livre que j'ai offert le plus souvent² ».

En conclusion, dans les forums, la question du partage de l'expérience est centrale. Le désir de contribuer à la construction d'un savoir collectif autour d'un objet se réalise dans des espaces ayant des règles propres et des spécificités que les utilisateurs sont capables de respecter et qui leur permettent de produire des commentaires ayant pour objectif de reconstituer, à destination des autres, les traces de l'expérience d'une consommation culturelle. Comme le souligne H. S. Becker, il s'agit d'un travail dont les normes se construisent par la pratique collective :

Les gens agissent *ensemble* [...]. Ils font ce qu'ils font avec un œil sur ce que les autres ont fait, sont en train de faire, ou sont susceptibles de faire dans le futur. Les individus cherchent à ajuster mutuellement leurs lignes d'actions sur les actions des autres perçues ou attendues (Becker, 1985 : 205-206).

On parle de *Romanzo Criminale* pour exprimer son jugement de goût, pour échanger avec les autres, mais surtout pour créer un effet de retour sur une expérience

¹ <http://www.ibs.it/ser/serdsp.asp?isbn=9788806160968&rec=81>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.ibs.it/ser/serdsp.asp?isbn=9788806160968&rec=81>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

que l'on a effectuée dans un temps et dans un espace différent de celui dans lequel on se trouve. Nous pouvons tenter de tracer une série d'approches transversales afin de décrire les éléments qui caractérisent cette culture de la participation qui se développe autour de notre objet.

Si l'on peut se rendre sur un forum, après coup, afin d'exprimer ses sensations (à chaud ou après réflexion), on peut également avoir envie de consulter des discussions avant d'aller voir le film – ou de commencer le premier épisode de la série – pour « préparer le terrain ». Les forums servent alors à comprendre si l'expérience vaut la peine d'être tentée : suite à la lecture des commentaires des autres utilisateurs, on devient des spectateurs capables d'aller au rendez-vous avec le spectacle, armés d'indications plus précises. La lecture des commentaires des autres membres de la communauté joue ici le rôle de seuil, les autres utilisateurs devenant des « médiateurs » de l'expérience. Ainsi, le forum sert à soutenir la construction d'un discours concernant la qualité du produit, pour limiter les risques liés à l'inconnu, ou pour évaluer *via* la confrontation avec d'autres individus la propre capacité à formuler un jugement.

2.1.7 Des approches esthétiques

Une des raisons pour lesquelles les spectateurs se transforment en participants de forums est représentée par le besoin d'échanger des commentaires autour d'éléments qui servent à rendre compte de l'expérience filmique, à partir d'une perspective esthétique. Nous entendons par ce terme la sphère des jugements qui concernent une approche du produit comme expérience pour les sens, opérant une distinction avec les formes de jugements politiques et moraux que nous analyserons dans les prochains paragraphes. Le jugement esthétique peut prendre plusieurs formes différentes et, dans la plupart des cas, plusieurs tendances se combinent : si certains commentaires ont des traits communs avec la pratique traditionnelle de l'analyse du film, d'autres mettent au centre la valeur personnelle de l'expérience ; si certains sont focalisés sur la forme du produit, d'autres visent à en explorer le contenu. Quelques exemples, tirés des différents forums que nous avons présentés plus haut, seront proposés ici.

Dans la majorité des cas, la première étape du processus de commentaire concerne la reconstruction de l'intrigue ; elle est déterminée par le besoin cognitif de

résoudre l'herméneutique du texte : comprendre qui fait quoi et pourquoi (Bordwell, 1985).

Dans les espaces étudiés, nous pouvons observer différentes pratiques de décryptage : de nombreux *posts* consistent en la reconstruction de l'univers fictionnel véhiculé par le produit, qu'il s'agisse du film, du livre, de la série télévisée. De nombreuses questions concernent les événements qui, dans le film, dans la série (dans une moindre mesure dans le livre) soulèvent des doutes, comme le montre l'exemple suivant : « Bonjour, c'est un très bon film, mais il y a une chose que je n'ai pas compris! Qui a tué LE FROID !?!? »¹

Les discussions concernant la mort du Libanais, *cliffhanger* qui, nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude, clôture la première saison de la série et ne trouve pas de réponse jusqu'au dernier épisode de la deuxième saison, sont très nombreuses. Dans le forum de Sky, les membres de la communauté tentent d'apporter des preuves en faveur d'hypothèses différentes. Ils le font en clarifiant les rapports de force entre les personnages, afin de mettre en évidence, de manière rationnelle, les causes du meurtre. Ou, encore, à l'image du protagoniste de *Blow Up* (Antonioni, 1966), en cherchant une raison dans l'image, ils tentent de « faire parler l'objet » par la publication de captures d'écran, comme le photogramme dans lequel on voit passer rapidement l'assassin – dont on ne voit pas le visage parce que couvert par un casque de moto, mais sur l'identité duquel la communauté peut émettre des hypothèses « preuve à l'appui »².

D'autres pratiques correspondent à des activités d'analyse filmique, telle qu'on les enseigne dans les cours de cinéma ou d'éducation à l'image, dans le milieu scolaire ou universitaire, analyse entendue comme interprétation d'un texte sur la base des rapports entre le « fond » et la « forme ». Les spectateurs portent une grande attention aux détails, inscrivant leur travail dans la pratique de l'*ekphrasis*, qui consiste à rendre présent un objet absent par la description de ses menus éléments. La réussite d'une telle opération dépend d'une expertise et, on l'observe notamment dans le forum de MyMovies.it, les utilisateurs capables de produire des descriptions riches et complètes sont félicités par les autres membres de la communauté, comme le montre ce titre qui

¹ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=8&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://forum.sky.it/chi-ha-ucciso-il-mitico-libanese-t312342.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

est un jugement : « petit commentaire à une critique excellente »¹. Les critiques frivoles sont dénoncées comme telles et leur auteur devient objet de mépris : « Une critique superficielle et inutile. Faite par quelqu'un qui ne comprend pas grand-chose au cinéma, à mon avis »².

Ces processus semblent garantir la perpétuité d'approches institutionnelles de lecture du film, bien que leur insertion dans des espaces sociaux différents puisse également prouver le contraire : des modalités de « lecture perverse » font leur apparition, bousculant l'objet à partir de tensions produites par la rencontre de cultures différentes : loin de rester un texte clos, *Romanzo Criminale* commence son parcours de circulation suivant des axes parfois très divergents. L'évaluation du plaisir proposé par le spectacle doit, pour chaque utilisateur, s'adapter à une « grille » (Jullier-Leveratto, 2010 : 115) plus ou moins partagée par la communauté de discussion.

Pour certains ce sera l'aspect technique, pour d'autres la recherche d'une esthétique pure : dans ce dernier cas, on observe des commentaires qui encouragent un visionnage du film détaché des sensations de la vie quotidienne, de la connaissance de l'histoire réelle : « [d]e l'autre côté, mon ignorance du réalisateur, des acteurs, de la période historique m'ont permis d'être complètement objectif – je ne l'ai regardé que pour une expérience cinématographique. Et je n'ai pas été déçu »³.

On se rapproche de la question du désintéressement de Kant, pour lequel la contemplation esthétique doit se détacher des liens contingents de la vie humaine, fuir la sensualité, afin que le jugement émis soit le plus pur possible. Ainsi, croyant ce spectateur du IMDb, c'est un fait positif que d'arriver « vierge » à la rencontre avec le film : le savoir intertextuel est mis en deuxième plan, en faveur de l'attention aux qualités purement cinématographiques.

Cette position trouve néanmoins des détracteurs qui la contestent point par point : pour certains utilisateurs, il est nécessaire de mettre en valeur la richesse culturelle véhiculée par le produit à travers l'affichage des matrices intertextuelles, affichant sa connaissance de la cinématographie du passé : les films de Scorsese, Rosi, Bellocchio, Tornatore sont appelés à définir les contours de l'univers de *Romanzo Criminale*. Les liens intertextuels cités fournissent au film des lettres de noblesse, ils servent à l'insérer dans le sillage d'œuvres cultes :

¹ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=10&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² *Ibidem*.

³ <http://www.imdb.com/title/tt0418110/usercomments?filter=chrono>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Comparé à *Gomorra*, c'est beaucoup mieux pour le spectateur. La traduction de *Romanza Criminale* [sic] est *Crime Novel* et cela m'a fait penser à *Pulp Fiction*. Cependant, c'est plutôt une version italienne des *Affranchis* avec un brin de *Il était une fois en Amérique* – l'on voit les protagonistes enfants et ensuite grandis, etc...¹

Dans la formulation du jugement de goût, une des préoccupations est représentée notamment par l'excès d'*italianité*, qui est considéré, par de nombreux utilisateurs des forums italiens, comme un signe de basse qualité : l'adjectif « trop italien » est utilisé par certains utilisateurs pour mettre en évidence les défauts de la mise en scène². Le jugement sur la qualité est toujours mis en rapport avec la cinématographie italienne contemporaine, unanimement considérée de mauvaise qualité. Ainsi, pour *diggus doggus*, utilisateur du IMDb : « 7/10 (10/10 comparé avec les saletés habituelles italiennes)³ ». Si quelqu'un s'exclame, pour la série : « Excellente! On ne dirait pas qu'elle est italienne, tellement elle est bien réalisée »⁴, la clé de lecture, pour d'autres, n'est pas dans la comparaison avec Hollywood ; au contraire, il ne faut pas effectuer une telle correspondance, sinon les sentiments risqueraient de troubler le jugement :

Ce n'est pas un film américain, c'est européen, et il contient tout ce qu'un film européen contemporain a de plus authentique. Le film est centré sur l'amour, les émotions, et évoque ces émotions réelles qui sont liées aux événements historiques. Cependant avec les conventions narratives hollywoodiennes cela jeterait dans la perplexité ou agacerait un public habitué à Hollywood et soulèverait des questions⁵.

Une spécificité italienne semble exister, qu'elle soit indice de basse qualité ou d'un esprit non exprimable autrement que par le terme « italianité ». Pour une

1 *Ibidem*.

2 Signalons également que dans la série télévisée métatextuelle *Boris* (2007-), qui met en scène de manière comique mais proche de réalité, les tics de la télévision italienne contemporaine, décrivant les mésaventures d'une équipe qui est en train de produire une... série télévisée, un des personnages, un acteur vantard, incite ses collègues en proie à leurs manques artistiques ou techniques par une phrase récurrente : « Allez, ne soyez pas si italiens ! ».

3 <http://www.imdb.com/title/tt0418110/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

4 Forum Sky Cinema.

5 <http://www.imdb.com/title/tt0418110/usercomments?filter=chrono;start=10>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

utilisatrice de MyMovies.it, « Ce qui me fait aimer un film italien est cette étrange ironie qui vous laisse avec un sentiment d'amertume finale, qu'un gros film américain ne peut pas m'offrir ».

Si le film est considéré par certains « le meilleur film italien des dernières vingt années¹ » et, pour d'autres, une « occasion perdue pour le cinéma italien », la série est lue, dans le sillage de l'article d'A. Grasso, à travers la notion de *quality soap*, comme le confirme ce commentaire : « J'ai vu les deux premiers épisodes, je suis enthousiaste ! Belle, belle, belle. C'est bien, de temps en temps, de se rincer l'œil avec des produits de qualité² ». La série est appréciée en tant que produit innovant par rapport à la qualité moyenne de la télévision italienne. On lit sur le forum de Sky : « On ne dirait pas qu'il s'agit d'un produit italien : il n'y a pas de papes, pas de saints, pas de vendeuses, pas de carabinieri ou de docteurs ». Elle est même lue comme le signe d'un renouveau du cinéma italien, dans un commentaire qui signale la porosité des frontières entre cinéma et télévision : « Si le nouveau cinéma italien c'est ça (même sous la forme d'une série télévisée) on peut bien espérer, ou mieux, bien voir !³ ».

Ainsi, le film est lu à travers les catégories de genre qui permettent de dire qu'il s'agit d'un polar correct, ou d'un récit épique de gangsters. Pour d'autres, la présence d'un style documentaire est mise en avant (bien qu'avec un exemple relevant du cinéma de fiction !) : « [C]eux qui aiment le style documentaire de *La cité de Dieu* ne seront pas déçus de ce film car la photographie a des fréquents renvois à ce film!⁴ ».

Les spectateurs s'expriment avec un langage assez varié : si on observe des formes émotionnelles relevant de l'oralité, comme les deux suivantes (emphase rendue par l'emploi de points de suspension, de points d'exclamation, remerciement en direction du film) :

C'est un grand film! Drogue... putain... morts... délinquants... organisations criminelles... quartiers populaires... quartiers bourgeois... politique... hommes politiques... et, bien plus encore, tout mélangé d'une manière que, à mon avis,

¹ *Ibidem.*

² <http://www.gentediripetto.com/forum/showthread.php?17828-Romanzo-Criminale-la-serie/page8&highlight=romanzo+criminale>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ <http://www.mymovies.it/forum/?id=57500>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0418110/usercomments?filter=chrono;start=10>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

seul un italien pourrait réaliser! Merci merci... le cinéma italien est de plus en plus de retour !

Dans tout le gang le plus beau est le Froid, il est trop beau. Pour la première fois je voulais que les méchants gagnent. Froid es-tu sexy ? Ouiiii¹.

D'autres commentaires se servent d'instruments relevant d'une culture cinématographique déclarée comme telle, et exprimée à travers une forme qui se rapproche de la critique institutionnelle : « La distribution est aussi un problème. Dans le monde du réalisateur M. Placido, presque tous les criminels ont un aspect de mannequin, et ne portent aucun des signes corporels ou de la dureté qui seraient propres à la vie d'un criminel professionnel endurci et violent² ».

Enfin, de nombreuses critiques se présentent comme un long commentaire qui résume l'avis de l'internaute, mélangeant discours sur la qualité, émotions et justifiant les propos par des exemples.

Loin de ne concerner que les contenus du monde de *Romanzo Criminale*, ces commentaires donnent lieu à des discussions qui mettent en valeur également la forme du produit. Le jugement esthétique est rendu possible à l'intérieur d'une expérience qui s'articule nécessairement à travers plusieurs médias. Ainsi, « [i]l faudrait que je revoie le film pour faire une analyse plus précise [de la série]³ », relève *Meggie 87*. La valeur réciproque des maillons du réseau transmédiatique émerge par le besoin continu des utilisateurs d'opérer des confrontations entre les différentes versions : les discours sur le livre, le film et la série circulent dans les différents espaces donnant lieu à une conception de *Romanzo Criminale* comme phénomène global⁴. Le savoir est à glaner au travers des différents supports.

À l'érudition, considérée comme une fin en soi se substitue une modalité de connaissance qui relève précisément de l'expérience cinématographique comme construction d'un savoir en situation et en réseau, favorisée par l'environnement numérique dans lequel se réalise l'expression du jugement de goût. À l'intérieur des

¹ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=12&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.imdb.com/title/tt0418110/usercomments?filter=chrono;start=10>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ <http://www.mymovies.it/forum/?id=57500>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ Qui peut aussi révéler son caractère redondant, comme le note *animajuventina* : « Cette série, sincèrement, m'a fatigué ». <http://forum.sky.it/romanzo-criminale-la-serie-continua-t115639.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

communautés se démarquent comme « experts » ceux qui connaissent le monde de *Romanzo Criminale* mieux que les autres, par le fait d'avoir lu le livre ou vu le film ou, encore, par leur connaissance de la politique italienne (pour les plus jeunes, même celle acquise récemment grâce à la diffusion d'un documentaire sur la chaîne de Sky History Channel, consacré à la « Banda della Magliana »).

Les gars, en suivant les épisodes de l'histoire de la bande diffusés sur history channel, ... la vérité qui en sort est très différente. Surtout le fait qu'à la fin le Froid (dans la réalité Maurizio Abbatino dit Er Crispino) ne meurt pas... au contraire, il devient un renégat et fait arrêter beaucoup d'autres affiliés, incroyable ! Dans le tribunal, lorsqu'on l'interroge, il répond avec un calme typique du Froid et dit au procureur, ne touchez pas à ma famille, car il pourrait se passer quelque chose de mauvais... et le procureur, en riant, lui répond vous le feriez vous-même ou bien vous enverriez quelqu'un et Abbatino répond « je pourrais le faire personnellement¹ ».

Des passages qui, dans le film, pour les spectateurs non-italiens ou ne connaissant pas la situation politique des années 70, sont source d'interrogations, sont éclairés par les usagers qui, après une recherche sur Internet, sont capables de fournir une documentation précise, comme dans cet exemple :

« Je ne comprends pas le mot Franc-maçon. Pourquoi ce terme est lié à Dandy et pourquoi Dandy les hait-il ? Merci »

« Probablement Dandy est en relation avec la P2, une loge de fran-maçons très puissants en Italie dans ces années, qui étaient impliqués dans chaque coin sale du théâtre politique. Mais je ne suis pas Italien, donc quelqu'un de là-bas pourra nous aider pour cette question ».

markbc-2 : « Tu as raison, il fait référence aux Frac-maçons, une confrérie qui opère dans plusieurs pays et qui assure à ses membres que leurs affaires tournent bien pendant qu'ils s'inféodent les uns aux autres et à leur Dieu »².

¹ <http://forum.sky.it/banda-della-magliana-la-vera-storia-t315895.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Discussion portant le titre « *I want to know what Mason is, when Dandi talks with Nero* », commencée le 13 janvier 2009 et terminée le 30 mars 2009. <http://www.imdb.com/title/tt0418110/board/nest/127575248>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Du récit transmédiat on attend à la fois la possibilité pour l'utilisateur de puiser dans les sources connues afin de trouver des explications concernant le contenu, mais, pour ce qui est de la forme, on attend avec gourmandise les écarts par rapport à la matrice. Par exemple, suivons un dialogue sur le forum « Gente di rispetto » concernant les hypothèses sur une troisième saison (remarquons l'esprit décalé des commentaires, qui jouent – surtout dans la dernière partie du dialogue – autour de l'identification aux atmosphères de la série ; ajoutons que l'avatar de l'utilisateur *Renderman* est une image du personnage Bufalo de la série):

Renderman (jeudi 23/12/2010, 2h47) :

« J'espère voir une troisième série, mais si même le Bufalo est mort, je la vois mal... ».

Erfrangio (jeudi 23/12/2010, 17:28) :

« Une troisième série n'a pas lieu d'être... il ne reste qu'Œil Fier et Ricotta... »

Renderman (28/12/2010, 14h08) :

« En fait on pourrait ouvrir la troisième série justement avec Bufalo comme leader de la bande... ça pourrait raconter la reconstruction d'un nouvel empire hors des murs de Rome, qui se termine par son assassinat dans la salle de jeux, bref, les idées ne manquent pas à un réalisateur, la «saga» fonctionne, elle est bien faite et a des écoutes énormes... je suis sûr qu'il y aura la troisième série, je parie mon appartement... »

Erfrangio (29/12/2010, 14h08) :

« Fais gaffe parce que je serais prêt à parier dans l'autre sens »

Renderman (30/12/2010, 1h55) :

« J'aime parier, qu'est-ce que tu veux parier ? *Save the date* ... le temps me donnera raison 2011 = ROMANZO CRIMINALE TROISIEME SAISON. Absolu! »

Erfrangio (30/12/2010, 19h34) :

« Ce que tu veux ☺

2010 = FIN ROMANZO CRIMINALE ».

Renderman (31/12/2010, 2h19) :

« J'accepte le pari !

Enjeu= Petit déjeuner. Tu devras me payer un « café-croissant », ou l'inverse. Il ne nous reste qu'attendre... ».

Erfrangio (2/01/2011, 22h58) :

« D'accord, parfait... mais je viens avec mes gorilles, désormais on ne peut plus faire confiance ☹, c'est pour rire, hein ☺ »

À la conclusion de cet échange, d'autres acteurs s'insèrent dans le dialogue :

Serglasserrischio (5/01/2011, 11h29) :

« Je crois aussi qu'on va faire une autre saison, et la chose ne me déplairait point ».

pelly1985 (8/01/2011, 6h10) :

« La troisième série est peu probable... mais on dit que la « Banda della Magliana » est encore en activité... nous ne connaissons que dix ou douze personnages, mais plus de soixante personnes en faisaient partie ».

Entre expression de l'admiration, éloge de la forme, tentatives de déconstruction, on retrouve des modalités nuancées de discours esthétique autour de *Romanzo Criminale*, qui mettent en évidence ses aspects structurels ainsi que les valeurs personnelles soulignées par chaque utilisateur. Les critiques elles-mêmes sont soumises à un processus de jugement à l'intérieur de communautés dont les membres sont tous responsables (selon des hiérarchies) du bon fonctionnement des échanges. Les spectateurs trouvent des formes différentes pour parler de leur plaisir cinématographique et pour définir le canon de leur expérience, qui demeure, nous le rappelons, une expérience du corps.

Le spectateur choisit des éléments qui correspondent à une notion précise de justesse du spectacle, une justesse qui s'adapte à son individualité, à sa culture et qui s'exprime dans un contexte en direction de pairs reconnus comme tels. La pertinence de jugements de goût exprimés de manière trop subjective est mise en discussion, comme par exemple, lorsque *dutch shultz* dit que le film est « moche » parce qu'il ne donne pas

assez de détails sur le milieu romain de l'époque et sur les liens avec des personnages du monde du spectacle, on lui répond :

Un mauvais film peut être défini tel à cause d'une mauvaise réalisation, de mauvais décors et une mauvaise photographie, peut-être, mais pas à cause de ce qui concerne le contenu, à mon avis. Je l'ai trouvé [*Romanzo Criminale*] très beau et bien argumenté et surtout du moment où c'est tiré d'un roman, les contenus sont également peu discutables. Je crois aussi que Placido a fait un choix « différent », autrement il aurait produit un film en plusieurs épisodes comme *Le Parrain*¹.

On observe le désir de faire circuler sa critique et qu'elle soit lue, comme dans le cas suivant :

Je suis entièrement d'accord avec votre interprétation. J'ai écrit une petite critique sur ce site, elle est moins technique et compétente que la vôtre, cependant, essayez de le lire et de me dire ce que vous en pensez².

Certaines positions vont à l'encontre de l'attitude traditionnelle du critique « cinéphile » et invitent à se laisser aller à un plaisir *lowbrow* :

bello bello bello... Allez, ça sert à rien de faire la grimace avec du snobisme de cinéphile... On est face à un film excellent !³

2.1.8 Des approches socio-politiques

Ce film n'est que l'opération usuelle qui consiste à gagner de l'argent en jouant avec le drame social, sans le poids d'une sérieuse réflexion analytique de l'histoire. La distribution en est le signe : *Ocean's Eleven* à l'amatriciana pour gagner de l'argent en célébrant quatre voyous⁴.

¹ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=7&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=7&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=11&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ Forum mymovies.it

Bien que, nous l'avons vu, le jugement esthétique ne soit jamais déconnecté du monde de l'expérience ni du contexte de production et de réception, dans certains cas, les commentaires des usagers se teintent d'une nuance polémique dépassant le jugement qui concerne simplement le produit, et qui investit *Romanzo Criminale* comme « opération commerciale », ou comme phénomène de société. L'accent est mis sur la valeur des faits réels qui sont à la base des événements fictionnels racontés par le livre, le film ou la série et n'est jamais séparé d'un jugement moral. Nous analyserons, dans cette partie, les commentaires qui rappellent que *Romanzo Criminale* est d'abord un récit concernant l'histoire italienne et nous verrons que, pour certains internautes, le jugement esthétique en sort de quelque manière mêlé à la nécessité d'une prise de conscience politique.

D'un côté, pour les utilisateurs du IMDb, l'accent est mis sur la question de la fidélité à la réalité de l'époque d'un point de vue qui paraît encore lié à une perspective esthétique. On remarque le travail sur les images qui redonne vie à des moments du passé, sert à transporter le spectateur dans les années 1970-80, représentant ainsi la « version originale » des films de mafia : « Voici la version « originale » et c'est pas mal du tout¹ ». Cette perspective reste liée à une réflexion qui ne dépasse pas les bornes de l'analyse cinématographique : les internautes font montre de croire que le cinéma permet d'accéder à la réalité du passé et que, pour raconter la réalité de manière crédible, il faut s'inspirer des films de l'époque. Ainsi, tout ce qui, dans le film, déborde la reconstruction des atmosphères de l'époque, par exemple les procédés d'insertion d'images d'archives télévisuelles, est perçu comme déplaisant. Voici un commentaire trouvé sur Allociné : « Au niveau du scénario, les scènes 'à la Scorsese' ont un furieux air de déjà-vu désagréable, et on a du mal à comprendre le greffage d'images d'archives sur l'histoire italienne au récit ».

Au contraire, chez les spectateurs italiens, des formes de prise de conscience politique sont présentes. Dans l'exemple suivant, tiré encore du forum « Gente di rispetto », la qualité du livre est confrontée à l'épreuve du réel :

Le livre, pour moi valait le coup, je l'ai lu avec grand plaisir. C'est un peu l'histoire de 15-20 ans en Italie, romancée et brodée comme vous voulez, mais de toute façon toujours l'histoire de l'Italie. Disons que ceux qui sont à la recherche de révélations

¹ Forum IMDb.com

sur la Banda della Magliana ou sur les années de plomb peuvent être déçus, les reconstructions de certains faits historiques sont très nuancées et les faits ne sont pas au cœur du livre, la politique-fiction et la réalité s'alternent toujours avec discrétion. L'échafaudage de l'histoire me semble plutôt le récit de la façon dont un groupe de voyous réussit à monter un groupe capable de noyer Rome dans la came, laisser un tas de morts dans les rues, directement ou indirectement, ainsi que de créer un empire économique à demi « propre ». De ce point de vue, j'ai trouvé le livre très efficace et on peut y voir toutes les connaissances de l'auteur sur le sujet, cependant, les dynamiques décrites sont très similaires à d'autres que j'ai lu sur d'autres villes, comme Milan pour Vallanzasca et Turatel[1]o¹.

Ce commentaire de *Pollanet* s'insère dans une discussion concernant la sortie du film en salle et centrée sur la dramatisation de l'histoire italienne par l'auteur. Il obtient rapidement une réponse de *minnimalinconico*, quelques heures plus tard. Cette réponse, organisée comme une argumentation montrant une connaissance de l'histoire politique italienne, souligne le lien du roman avec les valeurs de l'Italie de l'époque et contribue à situer la fiction dans un contexte social.

Excuse-moi pollanet, je pense que l'histoire est basée sur le contexte historique dans lequel elle évolue. La banda du Froid/della Magliana est née de cette époque, elle résulte de l'inconfort, de la contestation, de l'héroïne qui détruit les jeunes, d'une bourgeoisie donnant naissance à des enfants de plus en plus éloignés du monde de leurs parents, et plus proches de l'idéalisme, du marxisme-léninisme contre la respectabilité, le sectarisme et le détachement de la réalité d'une classe moyenne à la dérive, caduque et sans espoir, un peu ce qui s'est passé pour la noblesse française dans les années menant à la révolution en 1789. Le roman traite, il est vrai, les dynamiques sombres de la logique de la bande, il est tout aussi important – et essentiel, j'ajouterais – le fait que l'auteur expose à travers les grands événements historiques italiens le malaise d'une société en plein désarroi, où les valeurs des décennies précédentes avaient été surmontées par les consciences et par l'Histoire.

¹ [http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?1421-Romanzo-Criminale-\[2005-M-Placido\]](http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?1421-Romanzo-Criminale-[2005-M-Placido]).
Dernier accès le 27 septembre 2011.

L'expérience de *Romanzo Criminale* devient le point de départ pour une découverte de l'histoire contemporaine, qui peut se réaliser par un approfondissement rendu possible par d'autres productions télévisuelles contemporaines sur le même sujet, comme dans le dialogue suivant, juste après la fin de la deuxième saison de la série :

Drugo (31/12/2010, 8h13) :

Maintenant il faut voir les épisodes spéciaux de History Channel sur la Banda della Magliana.

Robby (31/12/2010, 9h50) :

Je les ai vus, ils sont très mauvais et trop longs – au lieu de quatre épisodes il en suffisait un seul – mais ils méritent d'être regardés¹.

La réflexion sur l'Histoire amène certains utilisateurs à se poser des questions sur les événements contemporains de la politique italienne :

Pollanet (31.12.2010) :

Essayez de revenir en arrière avec l'histoire et si vous y prêtez attention, tout a changé depuis et pourtant les mécanismes de fonctionnement des organisations criminelles sont fondés sur les mêmes hypothèses².

Cependant, d'autres utilisateurs remarquent, qu'il ne s'agit que d'un produit de fiction et, comme tel, on ne peut pas prétendre qu'il serve de cours d'histoire ou d'instrument pour établir la vérité sur des événements qui restent obscurs, même pour la magistrature.

Mais que devaient faire De Cataldo avant et Sollima après ? Expliquer ce qu'en 30 ans le pouvoir judiciaire n'a pas découvert ? Nous dire peut-être ce que faisaient des personnes proches de la bande à Bologne le 2 août et ce qui s'est passé à Emanuela Orlandi ?
[...] D'un produit de fiction, je ne m'attends pas à plus. Ensuite, si avec l'ouverture

¹ <http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?17828-Romanzo-Criminale-la-serie/page9&highlight=romanzo+criminale>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?17828-Romanzo-Criminale-la-serie/page9&highlight=romanzo+criminale>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

du tombeau de Dandi/De Pedis l'appareil judiciaire ira de l'avant il y aura peut-être une troisième saison¹.

2.1.9 Des approches morales. Parler de soi

Nous analyserons, dans la présente partie, la catégorie de l'activité des spectateurs qui correspond à celle que J. Staiger (2000) appelle « *discourse* » : il s'agit de porter l'attention sur des activités de commentaire que l'individu mène à propos d'un produit audiovisuel en lui prêtant un sens personnel. Ce type de perspective centrée sur l'intime se différencie, en France, de la cinéphilie officielle qui consiste en la « personnalisation du jugement », comme on l'a vu pour les approches esthétiques, très différenciées, mais visant à exprimer une sentence de valeur universelle, que les utilisateurs exposent dans les forums.

Un premier cas est représenté par une identification aux personnages qui amène certains *fans* à désirer être transportés dans la vie de la fiction, comme dans l'exemple représenté par *Danda*, qui exprime son amour pour le personnage du Dandy, disant qu'elle voudrait l'épouser², il s'agit en ce cas d'une forme d'adhésion typique du spectacle, mais qui ne mobilise pas encore le quotidien du spectateur, restant dans la dimension du jeu.

Cette catégorie de réactions des spectateurs nous permet d'introduire une question centrale dans cette étude : en quoi *Romanzo Criminale* construit-il une mythologie fonctionnant chez une certaine partie de la société ? À partir de ces réflexions, nous pourrions ensuite tenter de répondre à la question suivante, liée à l'expérience de l'audiovisuel et de son prolongement sur la Toile : quel type d'information est significatif et pour qui, dans la construction d'un jugement concernant la qualité du produit ?

Il s'agit de la capacité d'un film à faire parler « hors de soi » : le spectateur est transporté, par l'expérience du spectacle, dans une autre dimension, différente de celle du quotidien, mais lorsqu'il en parle il se découvre en train de parler de soi. Il est possible de remarquer que certains espaces en ligne favorisent davantage que d'autres

¹ <http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?17828-Romanzo-Criminale-la-serie/page9&highlight=romanzo+criminale>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=8&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011

ce type d'expression de soi : bien que la superposition du cadre de la fiction et de la vie quotidienne soit toujours présente dans les commentaires des spectateurs, certains forums sont considérés plus appropriés que d'autres pour la mise en valeur du lien entre l'expérience du film ou de la série et la vie quotidienne.

Je ne suis pas proprement une passionnée du cinéma italien, mais ce film est vraiment bon, ce n'est pas qu'un récit fictionnel, mais j'ai pu y voir ce qui est réellement arrivé dans les années où je suis née, des événements que mes parents me racontaient et que, grâce à ce film, j'ai pu mieux connaître. J'ai beaucoup aimé les acteurs, ce film m'a donné des émotions et il m'a émue¹.

Le vécu de l'internaute est valorisé par l'expression d'émotions et de souvenirs personnels, qui émergent de manière plus ou moins directe : l'histoire personnelle de la jeune femme trouve la possibilité d'être racontée par le film. Pour elle, l'expérience n'est pas que fictionnelle, mais engage, par l'intermédiaire des personnages, accompagnés d'images et de souvenirs familiers, un questionnement dirigé vers un passé historique et, tout à la fois intime (cf. Esquenazi, 2009). La fiction devient une modalité pour expérimenter l'Histoire et pour mieux la connaître, pour trouver d'autres significations au présent. Ainsi, une autre internaute écrit que, pour elle « ce fut comme remonter dans le temps et revivre, adulte, certains événements que j'avais vus et interprétés à travers les yeux d'un enfant² ».

La fiction entre dans le quotidien, en lui offrant des sens nouveaux ou en transformant des interactions entre spectateurs. Certains internautes aiment relater l'expérience de la séance. Dans le cas suivant, avant de pouvoir lire la critique de l'utilisateur, on est mis face à la narration des événements qui entourent l'expérience du film. L'auteur du *post* est allé au cinéma avec une fille et, trop tard, il s'aperçoit que *Romanzo Criminale* n'est pas un bon film pour draguer :

À chaque mort, je me sentais plus petit : je les ai comptés pendant un certain temps, puis j'ai perdu le compte. On aurait dit *Commando* avec Schwarzenegger et je ne savais pas s'il fallait que je me tourne vers elle pour esquisser une excuse

¹ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=7&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://ilforumdimiamivice.forumcommunity.net/?t=3270357>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

ou bien m'enfuir. Puis elle a commencé à rire et m'a chuchoté à l'oreille entre un coup de feu et un autre « tu sais, j'aurai pas dit que tu étais si romantique¹ ».

Cet exemple correspond à une manière de s'approprier l'expérience cinématographique en important sa propre vie dans le discours, déplaçant la perspective et centrant l'expérience du film sur le rapport à une expérience sociale déterminée par un contexte historique relevant du domaine de la vie quotidienne. Ce type de narration de l'événement, représenté par la rencontre entre le spectateur et le spectacle, dans laquelle on observe le rôle des corps (de l'auteur du *post* et de sa malheureuse partenaire) comme instruments de valeur d'un produit, reste néanmoins rare.

Bien que le *post* soit enrichi par le plaisir de la narration et par des détails pleins d'humour, un lecteur se plaint, accusant l'auteur de polluer la recension avec des informations non pertinentes :

Tu aurais pu nous éviter l'introduction (moi aussi j'ai compris ces choses...) parce que nous n'avons aucun intérêt à lire de ta jeunesse, il peut arriver parfois quand on rédige des critiques d'y mettre du personnel et de ne pas être objectifs lorsqu'on se relit, mais si tu mets un tel pavé au début, tu deviens logorrhéique et personne ne lira ta recension...²

Comme le montre ce commentaire, la posture autobiographique du « spectateur ordinaire » est tout simplement refusée. On lui reproche la banalité (« moi aussi j'ai compris ces choses ») et le manque d'objectivité (revenant à une conception du jugement de goût de type kantien). Bien que les narrations de soi soient nombreuses dans la tradition historiographique de la cinéphilie (Jullier et Leveratto, 2010), elles ne concernent que des cinéphiles illustres (critiques de cinéma, réalisateurs, acteurs). Même dans les espaces en ligne, on observe des formes de censure envers une forme de narration de l'expérience, généralement considérée de catégorie inférieure (distinction entre culture *highbrow* et culture *lowbrow*, cf. Levine, 1990).

Si ce premier type de narration de soi est effectivement plus rare dans les forums que dans d'autres espaces en ligne (c'est la forme dominante dans les *blogs* ou dans les

¹ http://www.debaser.it/recensionidb/ID_32301/Michele_Placido_Romanzo_Criminale.htm. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² *Ibidem*.

réseaux sociaux que nous verrons dans le chapitre suivant), une autre forme de superposition de la vie quotidienne et de la fiction nous paraît plus fréquente : c'est le débat autour des « modèles d'inconduite » (Linton, 1936) véhiculés par *Romanzo Criminale*.

Dans la première partie de cette recherche, nous avons montré que le film et la série peuvent être lus comme de véritables exemples pour apprendre à « mal faire » : l'exploration des forums de discussion nous permet d'approfondir notre enquête sur les modalités de ce phénomène. Cet approfondissement se poursuivra dans la partie de cette étude consacrée aux réseaux sociaux (Chapitre 3).

Nous observons le fonctionnement des modèles de comportement négatif lorsque *Romanzo Criminale* est appréhendé comme une encyclopédie de valeurs et de conduites que les spectateurs peuvent intégrer à leur propre vie. Des lectures du produit comme exemple et non comme « texte » sont observables, car le forum devient un espace qui regroupe des passionnés désireux d'exposer aux autres leur enthousiasme pour le produit. *Romanzo Criminale* devient un exemple pour apprendre à traiter les femmes comme des sujets inférieurs (la séquence de la série télévisée dans le magasin de Crapaud) ; ou, encore, pour apprendre à se moquer des autorités (la séquence de l'incursion dans le bureau de police, encore dans la série). À côté de ces actions que les internautes qualifient de décidément inacceptables, mais envers lesquelles ils ont, souvent, un sourire au deuxième degré, toute une série de petites infractions à la bienséance sont célébrées comme des exemples d'un style qui est devenu rapidement un culte. Photos, commentaires enthousiastes concernant telle ou telle action des criminels sont des exemples de lecture du produit audiovisuel à partir de sa valeur d'usage. Elles témoignent également de la mise en valeur de l'identité romaine et d'un certain modèle de petit criminel dont les actions rebelles représentent une opposition à toute forme de pouvoir officiel. Néanmoins, entre plaisir ludique de l'infraction aux lois et adhésion à des modèles de vrais criminels, il y a un clivage qu'il serait peu prudent de sous-estimer (et que, au contraire, les médias exploitent, notamment dans le cas des réseaux sociaux).

Ce type de lecture soulève, fréquemment, des polémiques, notamment dans les forums italiens, car le sujet de discussion touche à la question de l'histoire italienne qui inspire les événements fictionnels. Le dispositif du forum est, par ailleurs, l'espace idéal pour une mise en forme de discours qui peuvent se transformer en controverses.

Ainsi, nous observons un partage entre les tenants de deux positions opposées. D'un côté, il y aura toujours quelqu'un prêt à rappeler qu'il ne faut pas exalter le crime, surtout dans le cas où la fiction s'inspire de drames réels du passé récent. De l'autre, il y aura toujours la riposte des tenants de l'amour pour le divertissement, qui encouragent une lecture ludique de ces comportements. Dans cette controverse qui rappelle celle entre « *apocalittici e integrati* », *Romanzo Criminale* est tiraillé des deux côtés par des lectures opposées et spéculaires. On lit dans le forum de Sky :

J'ai quelque chose à redire autour du fort risque d'exaltation pour le crime que certains film ou séries télé peuvent créer. Afin d'éviter ce malentendu, ils auraient dû éviter d'ajouter cette phrase de très mauvais goût à la fin de la bande-annonce, « le crime paye », qui plaira sans doute aux policiers, carabiniers et magistrats [...] les annonceurs devraient avoir honte.

L'administrateur du forum lui répond ainsi : « Je comprends ta remarque, mais aussi des films comme Scarface, Le Parrain ou Goodfellas exaltent le crime, mais cela n'empêche pas, du moins de mon point de vue, qu'ils soient des films excellents ».

Si quelqu'un rappelle, philosophiquement, que « le charme du mal touche toujours » (*spqr11*), d'autres se disent tout simplement prêts à résilier leur abonnement Sky.

La polémique survenue dans les médias lors de la diffusion de la première saison de la série réapparaît ponctuellement pour la deuxième saison, conformément aux prévisions de certains internautes : « Il est facile de prédire qu'avec la nouvelle série recommenceront aussi toutes les controverses, qui cette année seront même amplifiées par le succès plus large ainsi que par le marchandisage associé à la série¹ ».

On remarque l'émergence de distinctions *gender* internes aux productions de discours, qui vont de pair avec des lectures qui insèrent les produits dans des catégories de genre. Les utilisateurs opèrent une restriction du sens du film dans différents contextes : si les valeurs de la cinéphilie officielle (portées par une communauté masculine, *highbrow*, dans un forum comme IMDb ou AlloCiné), restreignent les

¹ <http://www.gentedirispetto.com/forum/showthread.php?17828-Romanzo-Criminale-la-serie/page8&highlight=romanzo+criminale>. Dernier accès le 27 septembre 2011. L'internaute ne pouvait pas savoir que les controverses seraient amplifiées même davantage par la présentation à la Mostra del Cinema de Venise, en septembre 2010, du dernier film de Michele Placido, *L'ange du Mal*, centré sur le portrait du criminel Vallanzasca.

commentaires à une approche esthétique disjointe du jugement moral et préfèrent mettre en évidence les liens intertextuelles et la valeur du film à l'intérieur d'une tradition cinématographique, d'autres formes de la pensée masculine, dans des forums marqués par un attachement de *fan*, s'expriment par l'admiration pour les héros négatifs, et soulignent la fascination pour les modèles d'inconduite.

D'autres forums, au contraire, mettent en évidence la nécessité d'être scandalisé par les comportements des criminels portés à l'écran. C'est dans un forum consacré à la psychologie¹, fréquenté plutôt par des femmes, que la discussion s'ouvre à de nouveaux acteurs, mettant en évidence une des raisons de l'hostilité vis-à-vis de ces modèles : la peur de l'identification au criminel et de la compréhension qui s'ensuivrait inévitablement, donc de l'acceptation morale de leurs gestes.

En général j'ai aimé le film, en fait, je l'ai beaucoup aimé pour être honnête. Je n'ai qu'une seule préoccupation... c'est peut-être à cause de la distribution avec des acteurs super cool, de belles femmes, peut-être à cause des images des membres de la bande enfants... mais j'ai ressenti trop de compassion pour les assassins et cela ne me semble pas si correct !²

À mon avis, il est clair que souvent la différence entre « bons » et « mauvais »... n'est pas si nette... Pendant que regardais le film, les paroles d'une mère dont la fille a été tuée (nous sommes en Amérique) me sont venues à l'esprit... l'assassin a été condamné à mort... On lui demanda pourquoi elle ne voulait pas parler... et elle répondit par ces mots : « si je le connaissais et si nous parlions, je commencerais à le considérer une personne et à le comprendre d'une certaine façon. Mais je ne veux pas ». Voilà. Dans ce film, on raconte la vie et l'histoire de ces criminels. Et eux aussi ils aiment, ils ont des déceptions, des espoirs... ça c'est raconter (peut-être en exagérant juste un peu parce que c'est un roman)... ce n'est pas justifier.

Ou, encore, l'expérience personnelle entre en jeu à travers le commentaire sur le produit de fiction (l'exemple est tiré des commentaires accompagnant une vidéo de

¹ www.opsonline.it

² <http://www.opsonline.it/forum/psicologia-3d/romanzo-criminale-27822.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

YouTube): cette spectatrice arrive à parler de soi pour justifier sa position morale vis-à-vis de la représentation des criminels :

molfettagirl

ehhh... malheureusement ou par bonheur, le charme du criminel est classique.

78elite

À mon avis tu es vraiment une fille légère... vas-y, fiances-toi avec un bandit et tu verras quelle vie... je ne sais pas quoi dire en lisant ce que tu écris... t'es vraiment ignorante.

molfettagirl

Je te signale que j'ai été cinq ans avec un criminel, qui est maintenant en prison. Et en fait je ne pourrais plus sortir avec un type comme lui. Je ne parlais que des sentiments qu'un homme un peu maudit peut évoquer chez une femme. Tu n'as pas besoin de m'insulter.

Pour certains, la fin du film et de la série révèlent que ces criminels ne sont pas des modèles de comportement. Ils meurent de morts horribles, punis pour leur méchanceté¹.

Si par rapport au film prévalent les commentaires mettant en valeur l'aspect mythique des criminels, ce dernier argument est le même que l'on retrouve dans les critiques des utilisateurs concernant la deuxième saison de la série, qui se différencie de la première en ce qu'elle montre la faillite des rêves de chacun des protagonistes plongés dans une atmosphère obscure et sans espoir. La série se termine avec la mort de la plupart des personnages qui ont réussi à se rendre odieux pendant les dix derniers épisodes : c'est la fin d'un rêve, le déclin d'un monde jadis glorieux, mais toujours marqué par la violence, inspiré de drames encore vivants dans la conscience des Italiens.

Mais alors, comment expliquer l'engouement pour ces personnages, et même bien au-delà de la fin de la saison, ou la poursuite des discussions dans les forums, les déclarations de désarroi alors que le rendez-vous du jeudi soir avec *Romanzo Criminale* est maintenant à remplacer avec d'autres spectacles ?

¹ <http://www.imdb.com/title/tt0418110/usercomments?filter=chrono>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

La réponse est peut-être à rechercher dans le fait que *Romanzo Criminale* est devenu bien plus qu'un simple spectacle savamment construit par ses auteurs ; bien plus qu'une expérience de comportements interdits, d'identification avec des personnages *cool* ; autre chose que la reproduction d'atmosphères nostalgiques. Tous ces éléments réunis donnent lieu à la construction d'une expérience qui se complexifie davantage lorsqu'on entend analyser les modalités de la compénétration des sphères de la vie quotidienne et de la fiction.

2.2 Le partage de vidéos

Dans la présente section, nous allons proposer une enquête concernant les vidéos produites par les utilisateurs et partagées dans des portails communautaires destinés à accueillir des extraits variés¹. Nous avons trouvé la plupart des traces sur YouTube, site fréquenté par un grand public et notamment par des internautes adolescents, qui permet à l'utilisateur d'ajouter des commentaires et de partager dans une communauté les vidéos qu'il aime. YouTube, créé en 2005, est le troisième site le plus visité au monde, après Google et Facebook. Dans cet espace, l'internaute a la possibilité de consulter des vidéos hétérogènes à travers un moteur de recherche, par mots-clés ou par titre ou, encore, à travers une navigation qui suit les suggestions du site (« vidéos similaires »)².

Les opérations spectatoriennes que nous analyserons correspondent, en suivant J. Fiske, à la réalisation d'une intertextualité « verticale » de produits de « troisième degré » : des traces matérielles laissées par les spectateurs à travers un dispositif qui encourage des formes de construction d'une culture orale (non soumise à la « raison graphique » de Goody, mais suivant des règles que nous tenterons de mettre en évidence). Selon J. Fiske, dans le cadre de la culture orale il n'y a pas de distinction

¹ Signalons la fragilité de tout corpus constitué de liens Internet : souvent, après vérification, la consultation des sources reste impossible, car le lien est périmé dans le temps ou la vidéo a été supprimée pour des raisons liées aux droits d'auteur. Lorsque cela a été possible, nous avons remplacé les liens périmés par des exemples pouvant illustrer notre propos d'une manière similaire ; toutefois, certains exemples ne peuvent pas, au jour de la révision finale de ce travail de recherche, être consultés à partir du lien URL présent dans le texte.

² Ces processus sont rendus possibles par le fait qu'à chaque vidéo sont associés des *metatags*, choisis par l'internaute qui publie la vidéo, qui servent à décrire et à rendre ainsi accessible le produit. *Romanzo Criminale* est donc le titre de plusieurs extraits, mais il sert aussi de descriptif pour des vidéos dont le réalisateur a cru pertinent mettre en évidence le lien avec la culture véhiculée par le phénomène. Ces sites de partage deviennent donc des espaces propices à l'analyse de la puissance folklorique (Fiske, 1987) de notre objet, nous permettant de tester son rôle dans la construction de produits créés par les spectateurs.

entre production et consommation (Fiske, 1987 : 79) : autour de *Romanzo Criminale*, nous observerons une circulation de discours variés, qui ne sont pas toujours à lire comme des réactions à un texte, mais comme la trace vivante d'une discursivité diffuse et construite par et à l'intérieur de cultures différentes.

La requête *Romanzo Criminale* dans le moteur de recherche d'un site comme YouTube donne lieu à une longue liste d'extraits apparemment similaires. En vérité, dans cette liste, à côté d'extraits originaux du film ou de la série, se trouvent de nombreuses vidéos remaniées par les spectateurs, des objets plus complexes, souvent « plus savoureux que les produits "faits exprès" » (Genette, 1982). Ces vidéos qui réécrivent, parodient, rendent hommage à notre objet transmédiatique nous permettront d'analyser des formes alternatives de rencontre entre le sujet et le produit fictionnel, et, ainsi, d'explorer des formes de lecture négociée de *Romanzo Criminale*.

La relation d'un texte nouveau avec un texte ancien correspond à l'art de « faire du neuf avec du vieux » décrite par Lévi-Strauss (le bricoleur possède la capacité de s'arranger avec les « moyens du bord », dans un univers instrumental clos) (voir aussi Genette, 1982 : 555). Cependant, ces appropriations correspondent plutôt à des raids qui enlèvent, pour ensuite détourner, le matériau d'origine, au nom du seul plaisir du consommateur : on pourra parler alors de « braconnage culturel » (Certeau, 1990, chapitre 12).

Ainsi, ces nouveaux textes s'ajoutent à l'univers de notre objet transmédiatique, remplissant les espaces vides entre les différents médias, retravaillant selon des perspectives divergentes les sources textuelles ; *Romanzo Criminale* se dilate à travers des relectures qui vont toucher et modifier les détails de quelques séquences ou de l'ensemble du récit. Dans ce panorama marqué par la dissonance, se définit la vraie image de *Romanzo Criminale*, dans la coprésence des lectures des spectateurs et des productions officielles. Ainsi, selon Genette, nous sommes face à une conception de l'œuvre comme palimpseste : à l'image d'un ancien parchemin, « l'on voit un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par sa transparence » (Genette, 1982 : 556).

Afin de présenter les résultats de notre terrain, nous organisons les productions des spectateurs selon une distinction entre pratiques de transformation et pratiques d'imitation, suivant la catégorisation de Genette des pratiques hypertextuelles.

Dans son travail encyclopédique qui est *Palimpsestes*, Genette propose une discussion des opérations que l'hypertexte (le texte d'arrivée) effectue à partir d'un hypotexte (le texte cible) : nous pouvons employer ce modèle comme outil pour décrire les résultats de notre analyse. Dans notre cas, la recherche ethnographique nous pose face à une longue liste d'« hypertextes », représentés par les productions des spectateurs. La catégorisation que nous proposons suit donc naturellement la description des textes officiels que nous avons proposée dans le premier chapitre ; l'objectif sera ici de lister les productions apocryphes, entendant par ce terme, selon son étymologie¹, des produits naissant d'une opposition au *Romanzo Criminale* officiel et leur exclusion d'un canon institutionnel. Il est nécessaire de comprendre le fonctionnement de ces pratiques en relation avec la spécificité de notre objet.

Le rapport des spectateurs avec un récit transmédiat sera mis en question par notre analyse : nous tenterons de comprendre, à la lumière des annotations proposées dans le premier chapitre, de quelle manière un produit qui devient, par un processus de stratification et de circulation de textes, une « architecture », encourage et accueille des formes variées de réactions *grassroot*.

Il s'agira donc de comprendre à la fois la relation de ces textes « fabriqués de toutes pièces », résultat d'opérations de « braconnage » (Certeau, 1990), avec les originaux dont ils s'approprient la matière, ainsi que leur fonction culturelle dans la sphère de la vie des spectateurs. Il faudra également considérer ces productions à partir de leur potentiel pragmatique à l'intérieur d'une structure en réseau (considérant le *feedback* comme un élément primaire de ces productions, dont les auteurs sont constamment conscients : l'esthétique et la rhétorique de ces produits se développent à partir des attentes du spectateur cible et des réactions des utilisateurs).

Nous testerons aussi le terme « *playfulness* » et son opposition avec une position rationnelle, convaincus que le spectateur, et ainsi l'acteur dans ces espaces numériques, ne perd jamais son statut rationnel ni la conscience d'agir dans un espace public ayant ses règles qui sont souvent celles du débat critique et rationnel (Habermas, 1978 [1962]). La question des lectures négociées reste centrale, ne serait-ce que par le fait qu'une complicité est nécessaire entre les internautes pour que ces produits soient lus

¹ Selon le dictionnaire Littré : « Apocryphe : 1220 ; lat. ecclés. (Saint Augustin) *apocryphus*, grec *apocryphos*, propr. « tenu secret ». didactique ou littéraire. 1. que l'Église ne reconnaît pas, ne tient pas pour canonique. Les livres de la Bible dont l'autorité est douteuse. 2. adj. XVII^e En parlant d'un écrit. Dont l'authenticité n'est pas établie >> contrové. Faux, inauthentique, supposé. Par ext. Dont la véritable origine n'est pas solidement établie ».

comme leurs auteurs le voudraient : l'opération d'un décodeur est nécessaire pour activer l'intertexte.

2.2.1 Pratiques de transformation

Dans ce premier sous-chapitre, nous analyserons les pratiques de transformation, entendant par ce terme toutes les relations entre deux textes dans lesquelles le texte produit par l'utilisateur (que nous appellerons, suivant Genette, hypertexte) se sert du texte original (hypertexte) comme d'une « matière première » (Jullier, 2010), mettant en œuvre des modifications sémantiques ayant des effets pragmatiques différents. Nous analyserons les pratiques suivantes :

- a) *Les extraits ;*
- b) *Le résumé ;*
- c) *L'hommage ;*
- d) *Le doublage.*

2.2.1.1 Les extraits

Les premiers résultats d'une recherche sur YouTube, à partir de la requête « Romanzo criminale », sont des extraits du film et de la série qui sont proposés sans altération et qui correspondent à la coupure en « chapitres » d'une forme longue. C'est une manière de « pirater » le produit en en proposant une version découpée en morceaux, à visionner en *streaming* (résultant frustrant à visionner, notamment pour un film de la durée de 2h30 ou de douze épisodes d'une série¹). Le titre donné par les usagers à ces extraits est habituellement le titre du film ou de la série avec une numérotation qui rend possible la consultation pour les autres usagers.

On trouve ensuite des produits qui répondent à la fois à la spécificité du dispositif et témoignent de véritables relectures du texte de départ, entre célébration et trahison. Des extraits, correspondant à une coupe de l'hypotexte, peuvent être comparés

¹ Recherche effectuée au mois de juin 2010. Signalons que l'affichage des résultats se modifie avec le temps. Par exemple, effectuant la même requête au mois d'août 2011 les vidéos répondent moins au besoin de reproduire l'expérience globale de la série et correspondent davantage aux catégories que nous avons listées plus bas.

à de brèves citations et sont utilisés par l'internaute pour signaler son intérêt pour une portion de la série ou du film : il s'agit de fragments accompagnés de titres (un jugement de qualité : « très belle scène » ; ou la description narrative de l'action représentée) proposant déjà une interprétation. Loin d'être une pratique neutre, cette forme est chargée de sens et recouvre une fonction pragmatique. Si l'extrait est accompagné d'un titre ou de commentaires, il se présente comme une entrée hautement personnalisée vers le monde de *Romanzo Criminale*. Ainsi, il devient le point de départ d'une circulation de discours et d'une dilatation du sens du récit dans une logique de réseau. Signalons que l'image est souvent de basse qualité, le but de l'internaute étant de proposer l'extrait sans effectuer un travail de création et sans se soucier de la forme du produit : la valeur réside dans le geste du partage d'une portion spécifique de contenu.

Un des caractères constitutifs du fonctionnement de YouTube est résumé par le slogan « *If it doesn't spread, it's dead* » (Jenkins, 2009a). YouTube sert à diffuser l'objet d'une passion, la vidéo qui nous a surpris, que nous avons aimée, dans le but de déterminer une mythologie liée à certains extraits. Dans le cas de notre objet, nous observons des scènes devenues célèbres, comme le partage du butin du premier enlèvement du gang¹. La force de cet extrait du film réside dans le fait que le spectateur y retrouve tous les membres du gang, présentés avec leurs caractères : il représente en quelque sorte la genèse du groupe, le Libanais se définissant comme leader et son projet criminel prenant forme. Cet extrait possède donc une qualité de synthèse qui le rend exemplaire. Il devient ainsi un objet-culte, à regarder et, surtout, à partager².

Par ailleurs, les utilisateurs aiment créer aussi des *playlists* de « moments favoris », comme le prouve la rubrique créée par un spectateur, « Les choses que j'aime »³, un vrai catalogue d'extraits de la série regroupés selon des idiosyncrasies.

2.2.1.2 Le résumé

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=r2KRwCPVsN4>. Date de la dernière consultation : 11 août 2011.

² *Cfr.* le site [Vodkaster.com](http://www.vodkaster.com), base de données d'extraits de films rigoureusement non remaniés : « Pour que l'extrait soit validé, il doit absolument répondre aux critères suivants : Durer moins de 3 minutes. N'avoir subi aucun remontage. Disposer de sa bande son originale (pas de musique ajoutée par exemple). L'apport de Vodkaster consiste à valoriser la scène en la replaçant dans son environnement cinéphilique ».

³ « *Le cose che mi piacciono e sono tante* » http://www.youtube.com/watch?v=hQ8fRa4kJYM&feature=PlayList&p=52F3A671AF48B148&playnext_from=PL&playnext=1&index=34. Date de la dernière consultation : 15 mai 2011. Depuis cette date, la vidéo semble avoir été supprimée.

Si le téléchargement d'extraits d'un produit audiovisuel vers un site de partage est déjà un acte très fréquent qui construit du sens, nous analyserons ici des pratiques qui transforment l'original afin d'en proposer un résumé. Ces opérations de condensation de *Romanzo Criminale* en une vidéo de quelques minutes (conformément au dispositif YouTube qui impose une durée maximale de dix minutes) servent une fonction spécifique de YouTube en suppléant à un manque d'informations tout en proposant un regard personnel (résumer, c'est raconter en préservant l'essentiel, donc c'est déjà interpréter).

Si, en littérature, le résumé d'un texte consiste à le réécrire avec le moins de mots, en restant le plus fidèle possible au ton, au style et à l'organisation du texte original, pour le cinéma nous nous trouvons dans une situation particulière. Le langage cinématographique est décomposable en ces éléments minimaux que sont les plans : il n'existe pas, pour un usager qui veut en produire une condensation sans effectuer une imitation, un élément plus synthétique, sauf l'image fixe. Pour résumer, il faut choisir des fragments de l'original : nous observons des formes de résumé qui se servent de plans du film ou de la série, et d'autres qui consistent en un montage de plans fixes. Ces pratiques considèrent le film comme unité homogène que l'on peut résumer dans une autre unité homogène, condensée, qui en respecterait les éléments principaux¹. On est dans une perspective de fidélité à l'original, dans un jeu continu avec l'art du *remix*.

YouTube pullule de ces formes brèves (ou « *short quote of content* », cf. Burgess et Green, 2009 : 49), qui correspondent à une pratique de sauvegarde d'un contenu précis, que les utilisateurs entendent soustraire au flux médiatique, pour le protéger, en le partageant, ainsi que pour récupérer un sens de l'expérience du film ou de la série télévisée par rapport à un excès de contenus.

On retrouve des montages dans lesquels sont répertoriées des répliques cultes de la série². Un texte en surimpression souligne l'intention de la vidéo, comme dans ce cas : « Les meilleures répliques et les meilleurs moments de la série *Romanzo Criminale* (épisode 2) ». Le désir de résumer et l'amour pour les listes (typique des certaines formes traditionnelles de l'amour cinéphilique, cf. Jullier et Leveratto, 2010, et que nous avons observé dans le cas des forums) sont observables également dans plusieurs vidéos

¹ Rappelons que, pour la série, on a observé la forme paratextuelle du *recap*, condensation de plans des épisodes précédents, ayant la fonction de résumer les événements qui serviront aux spectateurs pour lire l'épisode courant.

² <http://youtu.be/6aBjGPSmc7I>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

qui présentent les personnages, comme dans le cas du film¹, ou dans le cas des « morts » des personnages dans la série².

Certaines vidéos ont l'ambitieux projet de présenter la série à travers un aperçu de ses prégénériques. Le résultat est un objet audiovisuel très long (il s'agit d'un résumé sur 4 vidéos dépassant les limites imposées par le site), qui consiste en un montage bout à bout des séquences de prégénérique. La vidéo porte comme titre « Douze débuts et une seule fin »³.

Dans d'autres cas, comme « Romanzo Criminale : Résumé »⁴ il s'agit au contraire d'une vraie « bande-annonce » amateur pour la deuxième saison de la série, dans laquelle l'auteur déclare s'être servi du logiciel *iMovie* pour produire sa vidéo qui contient des extraits des différents épisodes. Il s'agit d'un produit qui témoigne d'une lecture générique en termes de film d'action. On remarque dans cette vidéo, de la durée de 1'28'', une attention pour les plans de la série montrant la violence des protagonistes, accompagnés par des titres connotés par un style « cinématographique » (fond de la couleur d'une nuit étoilée, apparition des titres en blanc entourés d'étincelles, musique de film d'action hollywoodien). Dans ce cas, la virtuosité de l'auteur se manifeste à travers la construction d'un produit poli et fonctionnel, qui ressemble à un « paratexte officiel », une véritable bande-annonce. Le titre de l'extrait nous permet de classer ce produit dans la présente catégorie, bien que la tension émotionnelle perçue puisse le faire basculer dans la catégorie des hommages des *fans*.

Ainsi, d'autres vidéos se proposent comme de « très brefs résumés » d'une des deux saisons de la série, mixant sur une musique de l'époque, comme par exemple *Bad Boys* de Duran Duran⁵, les événements majeurs de la saison. Dans le montage des plans, on observe des effets de *mickey-mousing* témoignant de la volonté, chez l'auteur de ces produits, de s'amuser dans la construction d'un produit de divertissement, possédant un

¹ <http://youtu.be/CehK0U11Co>, des plans en noir et blanc du film, montés sur *I want it all* de Queen ; l'auteur explique le choix de cette musique en proposant la traduction du texte en italien : elle illustre la correspondance avec la volonté des protagonistes d'avoir tout et tout de suite; ou encore : <http://youtu.be/tvUyo06pOsc>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² http://youtu.be/nKK7_-YkBXI. Dernier accès le 27 septembre 2011.

<http://youtu.be/EuTywnqQ0ic>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ « Le titre nous dit tout, la série culte *Romanzo Criminale* est ici reproposée avec ses douze débuts d'épisode et la seule fin. Pour ceux qui ne l'auraient pas vue, chaque épisode commençait avec une introduction, ici j'ai monté les douze introductions et la seule fin, la fin de celle qui, dans les années 1980, fut la mort du Libanais, boss incontesté de la « Banda della Magliana », un groupe de petits voyous de banlieue [...] ». <http://youtu.be/QJ6BqFDM2A>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=tKwEwXeQww>. La vidéo résulte supprimée lors de notre visite le 27 septembre 2011.

⁵ <http://youtu.be/Oe2AOnymYmY>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

statut de *clip* qui le rend de plus en plus autonome de la fonction de résumer la série. La musique choisie sert à interpréter les images, créant une lecture des personnages comme des « *bad boys* », des mauvais garçons (*cf.* la description de la vidéo de la part de l'auteur), tout en représentant un hommage à l'époque dans laquelle se passe l'action racontée. Le côté sauvage des protagonistes est lu comme un caractère fascinant : les modèles d'inconduites sont célébrés à travers un tribut jouissif.

L'objectif déclaré par les auteurs de ces vidéos est toujours de résumer le contenu des saisons de la série ou du film, s'insérant dans une volonté de contribuer à la culture participative du Web, rendant ainsi service à la communauté à travers la condensation d'images du produit officiel véhiculant l'histoire. Cette forme de citation peut être lue comme une synecdoque, indiquant une partie pour le tout.

À côté de l'attention pour les détails permettant de reconstituer l'arc narratif, on observe des choix formels différents, qui nous permettent d'observer qu'il y a également la présence d'un amour pour des séquences émotionnelles, susceptibles de provoquer, en accompagnement avec la musique, un effet chez les spectateurs. Ainsi, cette pratique très répandue, qui exploite le côté de performance ludique et met en œuvre une réappropriation particulière de la musique, ne pourrait pas être réduite au désir de suppléer à un manque d'informations.

YouTube sert à partager l'objet de notre passion, la vidéo qui nous a surpris, que nous avons aimée. Ces vidéos deviennent des répliques, tissant un dialogue en réseau : c'est un phénomène comparable à celui des *mèmes*, unités d'information culturelle échangeables, qui se transmettent d'un individu à l'autre de manière *virale* (Dawkins, 1972 ; *cf.* Jenkins, 2009a), avec la conséquence de créer des scènes-cultes, comme celle du partage du butin du premier enlèvement de la bande¹.

Nous sommes face à un phénomène culturel qui peut être expliqué à travers la notion de *remix*, une culture du collage dont la caractéristique principale est l'aspect communautaire en tant qu'expérience : « Le but de ces auteurs est en partie d'apprendre. En partie, de se montrer. En partie, de créer des travaux d'une beauté saisissante » (Lessig 2008 : 77)². Les catégories suivantes nous permettront d'approfondir cette modalité d'appropriation.

¹ <http://youtu.be/r2KRwCPVsN4>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² « *The aim of these creators is in part to learn. It is in part to show off. It is in part to create works that are strikingly beautiful* ». [Notre traduction].

2.2.1.3 L'hommage

Dans la catégorie des hommages, nous avons classé une série d'usages affectifs de l'audiovisuel. C'est un cas, similaire au premier, à tel point que souvent il est difficile de faire une distinction très nette entre les deux, et extrêmement répandu dans l'environnement de YouTube, représenté par des vidéos ayant pour fonction de proposer un choix d'extraits « favoris ». Le produit y est transformé, sans l'intention satirique que nous rencontrerons dans les catégories suivantes ; on observe, au contraire, des formes de célébration, relevant de la pratique de construction d'un canon. Il s'agit de vidéos caractérisées par une connotation émotionnelle, regroupées selon un axe thématique, donnant des informations sur la lecture en termes de genre, ou selon la préférence de leur auteur pour un personnage, dans ce dernier cas élevant au rang de héros un des protagonistes (et effectuant celle que Genette appelle une opération de transvalorisation qui correspond au choix d'une perspective secondaire par rapport à la totalité du récit). La variété des types d'hommage signale la pluralité des lectures possibles en termes génériques au sens du genre cinématographique, ainsi que sexuel. Certains éléments nous renseignent immédiatement sur le genre de son auteur : la préférence pour les montages de scènes romantiques appartient plutôt aux filles, alors que le choix de célébrer les tonalités de film d'action est une prérogative des hommes.

Cette catégorie d'usages *affectifs* ne comporte pas d'intention satirique par rapport à l'hypotexte, elle recouvre au contraire une série de modalités de célébration. Il s'agit souvent d'un choix d'extraits montés sur la bande originale d'un film, avec insertions de textes personnels, citations de dialogues, commentaires d'images. La syntaxe de l'hypotexte est altérée par une condensation, stratégie mise en place pour répondre à la contrainte du dispositif qui permet de constituer un canon des scènes préférées (ou des images) à partir d'une perspective purement émotionnelle. Il s'agit souvent d'un choix d'extraits montés sur la bande originale du film ou de la série¹, ou externe (une musique de Pink Floyd pour une vidéo qui a pour titre « Romanzo Criminale trailer promo »)², qui met en relief la connotation émotionnelle, sans ou avec l'ajout de titres de textes personnels, de commentaires³.

¹ http://youtu.be/nXNbC_mLT6o. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://youtu.be/XtmIhpnXO-c>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ Le dispositif de YouTube permet d'insérer des textes dans l'image.

On observe des formes d’ancrage (Barthes) de l’image et du son : cela produit des vidéos correspondant à une forme spécifique de YouTube qui se rapproche du *clip*. Cet effet est par ailleurs retrouvable dans la série originale : dans le chapitre précédent, nous avons analysé la technique du *montage*, une condensation du temps sur une bande-son, qui se rapproche de la forme *clip*. La forme brève semble naître dans les espaces de YouTube pour ensuite y revenir, après avoir été retravaillée par le produit officiel. Par ces formes brèves qui jalonnent le texte long, un usage idiosyncrasique de la musique en accompagnement de l’image semble s’insérer dans la série, déterminant une lecture émotionnelle qui pointe vers l’extérieur : *Romanzo Criminale* semble ainsi célébrer sa propre mythologie. La circulation de ces éléments mythiques est rendue possible par la brièveté des extraits et devient un objet d’échange dans un réseau. Chargés de la valeur ajoutée par l’ancrage de la musique et de l’image (et donc par un travail de recherche qui signale les goûts personnels de l’internaute), ces extraits deviennent les éléments centraux pour la construction d’une identité.

Le succès de ces vidéos est fondé sur la qualité du *remix* audiovisuel et du jeu avec les canons de la culture du *clip*. L’image est parfois retouchée par les techniques rendues possibles par les logiciels de montage : des effets de mouvement de l’image (notamment l’effet offert par les logiciels de montage produits par Apple appelé *Ken Burns*), des intertitres, alternés aux images fixes, proposent une lecture des images : nombreux sont les hommages qui commencent par un texte introductif (« dans ce film on raconte l’histoire du gang le plus féroce des années 1970 »).

Remarquons aussi des formes de remédiatisation (on fait subir aux images un traitement qui les connote comme « vieilles »), ou l’insertion d’images d’archives qui marquent le lien avec l’histoire italienne (reproduisant des montages similaires présents dans le film de Placido).

Dans certains cas, le résultat se rapproche de la bande-annonce, comme le *trailer fan made* du film¹ dans lequel on observe une série de plans du film, montés sur la BO originale de Paolo Buonvino, qui résument les moments les plus chargés d’émotion et centrés sur la figure romantique du personnage du Froid. La vidéo, de la durée de 2’18”, présente des titres ajoutés par l’auteur : le titre, *Romanzo Criminale*, et un générique de fin indiquant les noms des personnages et les acteurs qui les interprètent, ainsi que l’auteur de la musique.

¹ <http://youtu.be/g7k95B2pINQ>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

D'autres vidéos ont une fonction de célébration encore plus poussée, comme les nombreux hommages au Libanais et à la charge mythique qui l'entoure. Une vidéo porte comme titre simplement « *Romanzo Criminale – Libano* »¹ et présente, avec la musique *Dream On* de Aerosmith (comme l'indique l'auteur dans le générique de fin) des plans du film au ralenti, avec une modification de la couleur (passage de la couleur au noir et blanc, produisant un effet de flash), des transitions variées (indiquant le plaisir de l'expérimentation du logiciel de montage). La vidéo de 4'33'' résume la trajectoire descendante du personnage, à travers un choix de plans mettant en évidence le regard du Libanais, sans altération syntaxique (sauf pour les coupes) et se termine sur sa mort, suivie par un générique de fin indiquant le nom de l'auteur. À la différence des vidéos analysées précédemment, qui se voulaient des productions relevant de la paratextualité et dans lesquelles on observait une restitution de l'intégrité du film ou de la série comme produit officiel, *Romanzo Criminale* devient ici un produit remanié par l'internaute qui décide de le signer avec son propre nom.

Allant de plus en plus vers le remaniement de la version originale, l'hommage au Libanais de la série² qui a comme titre « Tribut au Libanais » est un long (6'53'') montage de plans montrant le personnage dans la première saison de la série, jusqu'à sa mort. À la différence de la vidéo analysée plus haut, on remarque ici une fidélité plus poussée aux points forts du style de la série : l'usage de la musique utilisée dans le premier épisode de la deuxième saison, *Total Eclipse of the Heart* (Bonnie Tyler, 1982) et un emploi sélectif du son (l'auteur laisse entendre le cri du Libanais lors de la nuit de son assassinat, alors que dans la vidéo analysée plus haut on a une coupure complète du son). En même temps, on assiste à des modifications syntaxiques (le choix des séquences est réduit dans le but de condenser l'émotion, par exemple, le plan de la course en voiture vers la plage est monté plusieurs fois), ainsi que de la texture de l'image (des plans du partage d'un moment d'amitié sur la plage et d'une rencontre dans la salle de jeu sont modifiés, avec un effet qui donne un aspect pictural à l'image). La séquence devient ainsi un produit qui s'autonomise de la fonction de résumer, et se rapproche de la production d'art.

D'autres hommages s'éloignent davantage de la structure du résumé en ce que leurs auteurs se servent d'images fixes, comme dans un « Tribut à *Romanzo*

¹ <http://youtu.be/hessXjllY8A>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://youtu.be/AvbGQpJhBFQ>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Criminale »¹ où des images du film sont montées sur la musique de Paolo Buonvino, donnant lieu ainsi à un produit classique qui invite à la contemplation des expressions des acteurs dans une posture de célébration de l'objet filmique comme mythe.

2.2.1.4 Le doublage

Les formes brèves classées dans cette catégorie sont marquées par une intention satirique déclarée. Le doublage est la forme la plus répandue de transformation de l'hypotexte (pour *Romanzo Criminale*) : il s'agit d'une technique consistant à substituer aux voix des acteurs d'un film d'autres voix, d'acteurs non professionnels, souvent marquées par un accent régional, un argot et un registre familier. Cette pratique d'appropriation peut être comparée au jeu cinéphilique, se rapprochant de la performance du karaoké, de tester la connaissance d'un film ou d'une série en répétant, entre amis, les répliques cultes. Il s'agit d'une pratique foncièrement sociale, en ce qu'elle consiste à mettre à l'épreuve, dans un cercle d'initiés, son amour pour un produit audiovisuel. Dans la mise en scène de ce savoir entrent en jeu également des éléments d'expertise par rapport à une technique fondée sur la synchronie entre voix et images, les compétences d'acteur étant aussi prises en compte dans l'évaluation de la performance.

Quant aux intentions de ces doublages, on remarque la coexistence d'une fonction d'hommage et d'une fonction satirique. Dans le premier cas, les auteurs des vidéos s'amuse à reproduire les répliques des séquences-cultes en mettant en valeur leurs propres compétences d'acteur, individuellement ou en groupe, avec l'intention de rester fidèles au texte de départ. De l'autre, le divertissement provient des effets de détournement de l'original générés par le choix d'un dialecte régional, ou de l'usage d'un langage très vulgaire, qui transforment le sens de la séquence en la rabaisant.

La première situation correspond à des vidéos dans lesquelles on a presque du mal à comprendre qu'il s'agit de doublages d'amateurs, l'imitation des répliques y étant presque parfaite, comme dans le cas suivant² : la bande est réunie dans la villa du Terrible, confisquée suite au meurtre de l'adversaire ; le Libanais communique aux autres membres sa décision de collaborer avec la Camorra pour la recherche de l'endroit

¹ <http://youtu.be/qlZMDhGn6uk>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://youtu.be/l14HLjhV6qQ>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

où Aldo Moro est retenu prisonnier par les Brigades Rouges. Au moment où le Libanais rappelle la nécessité de rester unis afin de poursuivre leur rêve de conquérir Rome, le Froid se lève, lui répond de manière sarcastique et sort de la salle. Le Libanais le suit et ils entament alors un dialogue qui annonce la crise entre les membres de la bande : le Froid expose sa philosophie d'homme de la rue, disant : « Je n'accepte pas d'aider ceux qui n'ont jamais pris en compte mes problèmes, ceux qui m'obligent à mourir de faim, et qui, si je me révolte, m'envoient direct en taule ! ». La séquence, d'une durée de 1'13'', est doublée de manière sélective : l'auteur ne double que les répliques du Froid, laissant le son original pour la partie du Libanais. Sa performance s'insère donc au même titre que celle d'un véritable doubleur professionnel. La justesse des temps, de l'accent et de la synchronie avec les mouvements des lèvres, ainsi que la qualité de l'enregistrement, font que le doublage n'est perceptible que par une communauté d'initiés. Signalons tout de même que le titre est un facteur de détermination en ce qu'il contient le mot « doublage » : l'extrait expose ainsi immédiatement sa nature. Ajoutons que cet effet est rendu agréable par la brièveté de la vidéo : sur une durée trop longue, un doublage perdrait son ironie.

Les commentaires des autres utilisateurs nous renseignent sur la valeur de cette performance dans la communauté : un utilisateur qui semble connaître personnellement l'auteur de la vidéo remarque la proximité du caractère de l'auteur avec celui du personnage : « Avec ces rôles qui te collent à la peau tu aimes gagner facile ? Ah ah ah. Génial et excellent » ; un autre l'interroge sur le choix d'interpréter le Froid : « Pourquoi as-tu choisi de doubler le Froid et pas un autre membre de la bande ? » L'auteur répond l'avoir choisi parce qu'il aimait la séquence.

Ces commentaires interrogent la notion d'identification en tant que jeu avec le texte et source de plaisir spectatorial. Le spectateur ne se limite pas, ici, à signaler une forme d'identification au Froid comme il aurait pu le faire dans un forum de discussion limité à des remarques de type émotionnel, ou concernant une évaluation de la performance de l'acteur, ou encore, un jugement de valeur sur la conduite du personnage. Avec le doublage, le spectateur prend la place du personnage, se mettant à l'épreuve dans son interprétation, en direction d'un public ; il plonge dans la fiction à travers un jeu de rôles. Embrassant la position morale du Froid et trouvant des ressemblances avec son propre caractère, le spectateur choisit de se produire « en scène » dans l'interprétation de ce personnage.

Cette pratique, que l'on peut considérer en tant que jeu traditionnel d'amateurs de cinéma, est comparable, en musique, au karaoké, dans lequel l'interprète devient le véritable artiste¹. P. Ortoleva (2001) souligne le lien des pratiques des internautes avec cette performance, née dans le cadre de la musique : le film ou la série deviennent la matière pour une mise en scène de soi, dans le cadre d'un produit culturel reconnu dans une communauté de pairs. Si la forme n'a rien de nouveau dans ses caractères primaires, il faut remarquer son amplification rendue possible par la structure en réseau de YouTube : dans l'environnement numérique, la passion cinéphilique trouve une chaîne de distribution complètement gratuite qui permet aux auteurs de ces performances de se soumettre rapidement au jugement d'un public.

Ce phénomène culturel se manifeste dans les sites de partage avec une fréquence justifiée par la souplesse des dispositifs de visionnage, d'enregistrement audio et de montage rendus possibles par la technique contemporaine, avec peu de soucis pour l'infraction aux lois pour la protection des droits d'auteur (Caruso, 1996). Désormais, il suffit de posséder un simple ordinateur pour pouvoir enregistrer sa voix sur un extrait de film, comme en témoignent des discussions dans des forums qui portent le titre de « comment créer une parodie d'un film » :

« Salut à tous,

J'aimerais savoir comment faire une parodie facilement d'une vidéo. Car sa me casse la tête. Merci d'avance ».

« Bonsoir, mais encore ? Quoi ? Comment ? Jouer vous-même ? Remplacer les voix ? etc etc. @+ »

« Les deux mais surtout remplacer les voix² » .

Comme toute performance, le doublage prend une forme qui s'adapte à l'intention de son auteur. Dans de nombreux cas, cette intention s'éloigne d'une volonté d'identification avec le personnage et, prenant les distances de l'objet, devient un jeu

¹ À ce propos, il faut signaler qu'il existe aussi une pratique appelée « Movieoke », forme de divertissement créée à New York au début des années 2000 (donc avant la diffusion de YouTube, né en 2005) par une ancienne productrice de séries télévisées, qui consiste à se retrouver dans un bar avec des amis et à jouer, devant un écran, une bière à la main, les répliques de ses films préférés : « Les acteurs frustrés ont désormais un nouveau débouché pour leur besoins expressifs, qui jusque là avait été une prérogative de leurs cousins chantants : le movieoké, le frère cinématographique du karaoké » (Nicolaci da Costa, 2004).

² <http://www.sur-la-toile.com/discussion-179025-1-Faire-une-parodie.html>. Dernier accès le 31 août 2011.

chargé d'une tonalité satirique. Par exemple, lorsque les internautes choisissent de doubler une scène-culte en employant un dialecte régional, le décalage est assuré : on observe par exemple un doublage en napolitain¹, qui non seulement transpose les dialogues dans un langage différent de l'original, mais en transforme complètement le contenu, le rabaisant à une conversation autour de sujets de la vie quotidienne. En ce cas, les commentaires des autres utilisateurs critiquent la gratuité de l'expérimentation et la dévalorisation du film (« Gâter un film du calibre de *Romanzo Criminale* !!! Mais comment peut-on !!! », « Allez !!! Il y a d'autres films que l'on peut dévaloriser, mais pas celui-ci, c'est un chef-d'œuvre, qu'est-ce que vous avez fait !!!!! »). Certains commentaires arrivent même à insulter les « Napolitains » producteurs de la vidéo, proclamant la supériorité du dialecte romain d'origine : la discussion se transforme ainsi rapidement en un échange d'invectives à tonalité raciste. Un cas similaire de doublage (avec des réactions moins violentes, à cause peut-être de la qualité différente des répliques mises dans la bouche des personnages) est représenté par une autre séquence du film, celle de l'interrogatoire du Froid avec le commissaire Scialoja, doublée dans le dialecte de Palerme².

On se rapproche, avec ces deux cas, du travestissement burlesque décrit par Genette : transcrire en style vulgaire un texte noble dont on conserve l'action et les personnages – avec un résultat marqué par la vulgarité des récits, et la mise en évidence de détails thématiques qui n'ont pas de relation avec l'original. C'est une opération qui consiste à « faire parler des rois et des princesses en langage de villageois », selon Boileau (cité par Genette).

Alors que, dans ces deux cas, la performance se fondait sur la production d'un texte alternatif à l'original, réécrit à partir d'un dialecte régional, avec le doublage qui a pour titre « réveillon criminel doublage idiot³ », nous observons une opération légèrement différente, correspondant à une lecture décalée de l'original, mais à partir d'éléments textuels. Il s'agit d'une (très) libre interprétation d'une séquence de la série (un échange téléphonique entre le Froid et Bufalo), qui possède une forme de respect pour la syntaxe de l'original. Les traits de la culture des auteurs du doublage sont mis en avant : les auteurs sont des adolescents, qui mettent en œuvre une relecture de la

¹ <http://youtu.be/cWpPYwxhXJA>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://youtu.be/bl02D2FGK7U>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ http://youtu.be/NJBt6yt-_R4. Dernier accès le 27 septembre 2011.

séquence dans le contexte de leur vie quotidienne : les dialogues concernent donc, au lieu des trafics de la bande, les problèmes pour l'organisation d'une soirée pour fêter le nouvel an.

Ce dernier doublage fonctionne, comme le soulignent les commentaires d'usagers qui en redemandent : l'effet comique surgit de la dégradation de l'original par le biais de sa recontextualisation dans une situation sociale et culturelle différente. C'est le processus de la démystification, selon les termes de Genette (1982), qui cite l'exemple de *Shamela*, de Fielding, en littérature. Comme le souligne *Vanesso2000*, auteur d'un doublage :

- Quels sont les éléments qui t'amuse dans la production d'une parodie ?
- [...] la façon dont les personnages perdent tout leur aplomb quand je leur fais dire des choses triviales¹.

De nombreuses parodies s'attachent à la séquence de la première saison de la série dans laquelle Libanais, Froid et Dandy se retrouvent dans la voiture de Dandy en attente d'une livraison de coke. Il s'agit d'une séquence dans laquelle le caractère de chacun des personnages émerge de manière évidente, avec une touche d'humour qui allège le ton général de l'épisode. Dandy, passionné de la naissante musique disco, se délecte en écoutant *You Make Me Feel* (Sylvester, 1978) qui passe à la radio : le Libanais, plus provincial, lui reproche d'écouter une chanson en anglais dont il ne comprend pas les paroles et, en plus, chantée avec une voix de fausset porteuse d'une ambiguïté sexuelle qui l'agace.

Cet extrait est une des nombreuses séquences *clip*, typiques de la série et construit une atmosphère bien déterminée culturellement et historiquement². Elle plaît aux usagers du Net, comme le prouve le fait que l'on retrouve très souvent l'extrait original sur YouTube³.

La popularité de la séquence est prouvée par la présence de nombreuses vidéos qui l'imitent, avec une intention parodique plus ou moins poussée. Il est possible

¹ Entretien personnel.

² On peut signaler un aller-retour de cette forme entre les productions des utilisateurs et la série télévisée. La forme *clip* se définit comme une figure de style qui est à la fois cinématographique et à la fois inédite. Basée sur une logique de l'*enjoyment* postmoderne, en fait, elle semble parcourir les vidéos des utilisateurs, caractérisée par le plaisir de l'accumulation, du rythme. Cet élément, après avoir parcouru les vidéos de YouTube, semble revenir dans la série, comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent.

³ <http://youtu.be/iHbRp6KtaTc>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

d'observer plusieurs formes de doublage qui transposent cette séquence dans un contexte différent : par exemple, la discussion peut se développer autour d'un morceau de musique *metal*¹. L'intention ironique est évidente : elle touche à la fois la série (acceptant une lecture proposée par le texte original qui ironise sur les goûts culturels des protagonistes tout en les représentant comme un groupe normal d'amis dans un moment de coupure réelle avec le récit principal) et les goûts musicaux des spectateurs, se moquant des *fans* des groupes *metal*, ainsi que des *fans* du pop italien. L'effet comique surgit aussi de ce que Borges appelle le « plaisir plébéien » de l'anachronisme : *Romanzo Criminale* devient l'espace pour un jeu avec des symboles appartenant à la culture contemporaine et au passé, qui rendent possible la mise en scène d'un savoir de *fan*, ainsi qu'un jeu de mise en scène de soi (le groupe d'amis consacre son esprit de groupe, à l'image des personnages de la fiction).

Un dernier exemple, strictement lié à un moment précis de la consommation, est représenté par un phénomène de circulation « virale » de vidéos sur YouTube pendant les premières semaines de janvier 2011 (encore une fois, ces productions sont d'origine italienne). De brèves séquences de produits bien connus par les adolescents (la série télévisée *Family Guy*, les sagas *Twilight* et *Star Wars* entre autres) ne subissent aucun remaniement, à l'exception de l'insertion, à la fin des dialogues originaux, d'un extrait d'une chanson qui remporte un grand succès, *Barbra Streisand Uhuhuhuh* du groupe Duck Sauce (octobre 2010). Le personnage de Barbra Streisand hante ainsi de nombreux objets culturels : l'effet comique est, dans ce cas, à usage exclusif des adolescents qui, sur YouTube, connaissent ce phénomène « viral » de contamination et contribuent ainsi à son développement. Ainsi, même pour *Romanzo Criminale*, les répliques cultes, comme celle du personnage qui, dans le pré-générique du premier épisode de la série, crie « J'étais avec le Libanais », subissent l'ajout du refrain de la chanson². Les utilisateurs ne perdent pas l'occasion de modifier, dans ce sens aussi, la séquence dans la voiture de Dandy avec la célèbre discussion sur les goût musicaux³.

¹ <http://youtu.be/3heUZpIxo-U>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://youtu.be/enCil47bukM>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ http://youtu.be/_bhTLHBMpOo. Dernier accès le 27 septembre 2011.

2.2.2 Pratiques d'imitation

Parmi les pratiques d'imitation, nous classons avec Genette toutes les opérations dans lesquelles on assiste à la production d'un nouveau texte qui en évoque un autre. L'hypotexte est imité par un autre texte produit *ex novo* par les utilisateurs, avec ou sans transformation lexicale ou syntaxique : comme pour le doublage, ces pratiques de transtextualisation comportent une modification sémantique.

Cette relation est fondée sur la constitution préalable d'un modèle générique. Le texte original peut être présent à l'image, sous forme de citation, ou, dans la plupart des cas, en être absent (il s'agira alors d'une parodie *in absentia*, qui repose sur le partage de contenus culturels, comme l'a souligné F. Jost¹). Pour cela, cette catégorie est très intéressante pour l'analyse d'un récit qui se propose comme un monde à explorer par le spectateur. Le récit transmédiatique fournit des codes de lecture, il devient une encyclopédie que les consommateurs peuvent à tout moment enrichir ; dans ce cadre, les pratiques des spectateurs sont à lire comme la mise en place de la connaissance de cette encyclopédie et de l'exposition de sa propre expertise dans une communauté. Comme toute opération hypertextuelle, le fonctionnement de ces pratiques se base sur les compétences herméneutiques des lecteurs, demande la connaissance d'un système de signification sur deux plans : un premier plan et fond, une série d'informations immédiatement visibles et un contexte qui demande d'être étudié. C'est un fonctionnement comparable à celui de la métaphore : « les deux demandent aux lecteurs de construire un deuxième sens à travers des déductions autour d'assertions de surface et compléter ce qui est en premier plan avec la reconnaissance et la connaissance d'un contexte en arrière-plan² » (Hutcheon, 2006 : 34).

Signalons que la plupart des exemples que nous citons rendent visible le lien avec le récit d'origine, que cela soit par l'affichage du titre *Romanzo Criminale* ou du nom de la « Banda della Magliana ».

Ajoutons que l'étiquette proposée par la plupart des auteurs de ces vidéos est celle de la parodie. Il semblerait que, pour la plupart des utilisateurs, la parodie est un terme apte à recouvrir toute opération qui consiste à détourner le sens de l'original à

¹ « Pour le parodiste, au fond, le bénéfice réside dans la complicité qu'il introduit avec son lecteur ou son spectateur » (Jost, 1989 : 325).

² « [...] both require that the readers construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a backgrounded context » [Notre traduction].

travers la production d'une vidéo personnelle. Cette observation nous pose face à un problème terminologique qu'il faut affronter afin de pouvoir présenter de manière ordonnée les résultats de notre recherche. Si pour M. Butor (cité par Genette, 1982), toute sorte de citation est une parodie en tant qu'opération de transcontextualisation, G. Genette, quant à lui, propose une définition transhistorique de la parodie, allant rechercher son origine dans le drame satyrique qui accompagnait (comme l'indique son préfixe *para-*) les tragédies dans la Grèce ancienne. Le fonctionnement de la parodie est fondé sur le contraste, la discordance, le décalage : une inversion des caractères des personnages et des situations, ou leur exagération ; le résultat de ces productions est un excès de sens qui surprend.

La parodie ne s'émancipe jamais du sens de l'original, elle se construit sur celui-ci, en l'exacerbant (jusqu'à produire du hors-sens). À l'instar de L. Hutcheon (2000), qui à son tour se réfère à la définition de Deleuze (1986), nous devons considérer la parodie comme une opération de « réécriture avec une différence », dont les intentions peuvent être très différentes les unes des autres : « Ce qui est remarquable dans la parodie moderne est sa gamme d'intentions – de l'ironique et badin au méprisant et ridiculisant¹ » (Hutcheon, 2000 : 6). La parodie au sens strict se différencierait des opérations d'adaptation ou du plagiat, par un élément rhétorique primaire : elle possède un sens ironique voulu par son auteur. À travers l'ajout d'innovations concernant le contenu, elle arrive à générer un effet comique dérivant du rabaissement de l'hypotexte (comme pour certains doublages) ou de sa transposition dans des situations inédites.

Par ailleurs, on observe que les parodies strictes s'attachant à un seul hypotexte sont de plus en plus rares : à leur place, on trouve des pastiches. À l'instar de D. Château, lorsque les modifications concernent le contenu, on parlera de parodie, lorsqu'elles concernent le style, on parlera de pastiche. Les vidéos identifiables comme parodies au sens strict sont celles qui imitent, en les détournant, des scènes cultes. Bien que les productions observées présentent des caractéristiques de détournement de l'original, il demeure un doute quant au choix de la catégorie de la parodie, en raison du manque d'une intention purement satirique : le produit d'origine n'est jamais exclusivement la cible de ces opérations qui demeurent dans un territoire ambigu, entre hommage et clin d'œil au second degré. La catégorie genettienne de « forgerie »

¹ « *what is remarkable in modern parody is its range of intent – from the ironic and playful to the scornful and ridiculing* » [Notre traduction].

pourrait servir à décrire ces pratiques imitatives, se définissant comme une opération qui a pour objectif d'effectuer une imitation « sérieuse » du texte (voir aussi Henry, 2003 : 241).

Si, dans le cas de la parodie, on est face à des procédés de distanciation (« C'est le genre lui-même, c'est son style, son langage, qui sont comme *insérés entre des guillemets* qui leur donnent un ton moqueur » (Bakhtine, 1978 : 414)), au contraire, le pastiche cherche la proximité, la similarité, les correspondances. Néanmoins, la parodie n'est pas comparable à la satire, de laquelle elle se différencie en ce que son sens perturbateur a une cible « interne », le texte, alors que la satire vise à produire une attaque morale ou sociale. Les deux demandent une distance critique et supposent un jugement moral, mais la satire possède une connotation négative, elle vise « à défigurer, à rabaisser, à blesser¹ » (Highet, 1962 : 69, cité par Hutcheon, 2000 : 44).

C'est sur cette distinction que nous pouvons continuer la construction de notre taxinomie. Les vidéos observées dans notre enquête ethnographique peuvent être classées à l'intérieur de deux sous-catégories : la forgerie et le pastiche, allant de l'imitation visant à la fidélité à une séquence précise de l'original, sans ou avec intention satirique, à un travail sur l'hypotexte visant à reproduire davantage le style que des éléments précis du contenu.

2.2.2.1 La forgerie

Une première série d'exemples dans cette catégorie de pratiques d'imitation est centrée sur le plaisir de refaire des séquences de l'original, en respectant la syntaxe et le sens, avec une intention « sérieuse ». Il s'agit, dans la plupart des cas, d'un exercice de style, ou d'un *remake*, réalisé collectivement par un groupe de *fans*. Par exemple, la séquence dans la voiture du Dandy est réécrite à travers une nouvelle mise en scène : les utilisateurs produisent une vidéo dans laquelle ils imitent les personnages et leurs répliques (avec plus ou moins de succès, comme en témoignent les commentaires des utilisateurs)².

¹ « *to distort, to belittle, to wound* ». [Notre traduction].

² <http://youtu.be/rSpk7oHIIP4>

<http://youtu.be/kwI3yMwACIY>

http://youtu.be/6SEuxSgD_P4. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Les spectateurs n'hésitent pas à se mettre face à la caméra et à re-tourner leurs scènes favorites, sans gêne¹, avec les moyens techniques dont ils disposent. On y observe une imitation plus ou moins marquée des personnages, des décors, des costumes, des voix (notamment l'accent romain), avec une exagération des caractéristiques (déjà observée dans le cas des doublages : la démesure est un élément fondamental de ces formes) et un affichage assumé du caractère bricolé de la production, qui contribue aussi à la création d'un sens incongru, d'une gratuité excentrique².

La présence de ces vidéos dans le site de partage doit être justifiée par une adhérence aux canons de YouTube, consistant en une certaine durée et à la capacité à créer un effet de retour chez les autres utilisateurs. Il est possible de mettre en évidence des cas heureux et des cas moins heureux d'adaptation à ce dispositif.

Une vidéo tournée avec un téléphone portable par un groupe d'adolescents porte comme titre « Mort du Terrible place Moro »³ (son auteur, *Sirio 2306*, est le même qui a produit aussi une des vidéos de Dandy et la musique que nous avons décrite plus haut).

Il s'agit d'une courte séquence (1'19'') qui refait la séquence du meurtre du Terrible de la série télévisée, séquence que les utilisateurs de YouTube consacrent comme un *clip* culte (par le nombre de vidéos de l'extrait original qui circulent et par le nombre de vues). La séquence originale se construit sur la chanson *Tutto il resto è noia* (F. Califano, 1976) en montage alterné entre des plans qui montrent le mariage de Fil de Fer (où l'on voit le Libanais qui danse et le chanteur sur son estrade) et l'assassinat de l'ennemi historique du Libanais, dans sa tanière, par la main du Froid.

Le *remake* de *Sirio 2306* est tourné la nuit, dans un square de Rome, par trois amis adolescents et monté sur la musique de Califano (jouée à travers le téléphone portable). L'ambition dans cette performance est de tourner, en plan séquence, une séquence de montage alterné, tout en gardant les actions des quatre personnages : le Libanais, Califano, le Froid et le Terrible. Les auteurs de la vidéo le font ainsi : la séquence s'ouvre sur un plan rapproché qui cadre deux adolescents qui interprètent le

¹ Signalons le rôle centrale du « mauvais goût » dans les phénomènes du Carnaval (*Cfr.* Bakhtine mais aussi Fiske, qui parle de « bad taste » et de son rôle oppositionnel aux hégémonies culturelles, 1987).

² La pratique du *remake* est consacrée à son tour par le film *Be kind, rewind* (Michel Gondry, 2008) – les films *suédés*.

³ <http://youtu.be/9BoSeRXKM9M>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Libanais et le Froid. Le Libanais explique à l'ami qu'il doit planter le couteau dans le cœur du Terrible et s'éloigne, pour ensuite rentrer dans le cadre une fois que le Froid en est sorti, afin d'annoncer l'arrivée du chanteur. Le téléphone portable suit les mouvements des acteurs, laisse entrer dans le cadre un troisième personnage, habillé en blanc (on découvrira peu après qu'il porte un sweater avec une image du Libanais estampillée), s'approche de lui, mettant en évidence son geste de mimer un microphone : le personnage commence à chanter, synchronisant ses lèvres avec la voix du chanteur. Après quelques hésitations, l'acteur qui interprète le Froid entre dans le cadre, le chanteur en sort, le téléphone suit les gestes du Froid qui s'approche d'un troisième acteur assis sur un banc public, mime le geste d'une fusillade, dit sa réplique (« con tanti saluti da parte del Libano »), mime le geste de lui planter un couteau (une branche) dans le cœur et s'éloigne, la caméra pointe vers le sol et la vidéo se termine.

On remarque dans cette vidéo, où la musique joue un rôle primaire, la centralité de la performance de type karaoké : si la séquence originale était célébrée pour son pouvoir d'*enjoyment* postmoderne typique du *clip*, la même intention est présente dans ce *remake* amateur. Si les détails techniques (qualité du tournage, lumière, jeu d'acteur, mouvements de la caméra, accessoires) ne sont pas soignés, l'intérêt principal des auteurs de la vidéo semble être dans la synchronie des gestes avec la musique. La séquence n'est pas crédible (les commentaires des autres utilisateurs indiquent son insuccès), elle est même incompréhensible pour ceux qui n'auraient pas vu l'original, mais elle « fonctionne » comme séquence *clip*. *Romanzo Criminale* fait preuve, dans ce cas, de sa force d'évocation d'une atmosphère qui est reconnue comme une valeur presque sacrée.

Alors que la séquence montre un engagement de la part de ses auteurs, même si les moyens sont faibles, le succès est à portée de main, comme le montre une vidéo qui reproduit la rencontre du Libanais et du Terrible pour un accord, séquence chargée d'une gravité visible dans les gestes et dans les regards des protagonistes, bien que tournée dans la cuisine d'un appartement¹.

Lorsque les productions des internautes n'arrivent pas à reproduire les atmosphères du monde du récit original et, au contraire, exposent la gratuité de la performance, les commentaires s'acharnent contre leurs auteurs. Dans un cas similaire, les protagonistes sont interprétés, encore une fois, par un groupe d'amis qui ne semblent

¹ http://youtu.be/PE4EnAkqu_g Dernier accès le 27 septembre 2011.

pas se préoccuper de soigner les décors, ni la mise en scène, ni les costumes (ils se limitent à fumer des cigarettes et à parler avec un accent romain)¹. Encore une fois, la vidéo est tournée dans une cuisine et avec un téléphone portable. Cette fois-ci, les commentaires des internautes attaquent le manque de précision dans la création du produit et s'insurgent contre l'outrage qu'il représente envers *Romanzo Criminale* : « Vous n'avez pas le sens du sacré... pratiquement cette vidéo est un blasphème, juste un mot pour vous, vous êtes des blasphèmes... Touchez à tout ce que vous voulez mais pas à *Romanzo Criminale* ».

Cette interview sur MSN nous restitue une image très précise des productions des adolescents sur YouTube, du point de vue d'un usager italien qui se considère un « vrai *fan* » :

« Malheureusement ce n'est que des misérables parodies d'ados qui imitent les acteurs, se filment et se mettent sur YouTube »

« ;) »

« Finalement YouTube ne sert qu'à revoir quelques séquences cultes, et beaucoup de vidéos du site Sky n'y sont même pas »

« Est-ce que ces parodies blessent ton amour pour *RC* ? »

« Non, elles me font de la peine² ».

Différemment, on retrouve des exemples d'exercices de style réalisés dans le cadre d'une école de cinéma française, l'ESEC³. Les élèves imitent le modèle en produisant des copies qui doivent respecter certains canons formels ou de contenu. Par exemple, la scène culte du partage du butin, qui correspond à la genèse de la bande, est tournée dans le respect des répliques originales (traduites, à l'exception de la phrase « Roma è grande »), dans le mouvement de caméra autour de la table où sont réunis les personnages, mais elle présente quelques éléments d'innovation dans certains détails. Si la mise en scène respecte le nombre des personnages autour de la table, on observe l'ajout d'une jeune femme prisonnière qui sera tuée à la fin de la séquence. De plus, l'image est en noir et blanc, alors que le film de M. Placido est en couleurs. Il est possible d'observer également certains éléments relevant de la différence de cultures qui

¹ <http://youtu.be/cUgkMM-duVo>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Entretien personnel MSN.

³ <http://youtu.be/EoJONpWj9NU>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

se rencontrent (culture française qui relit la culture italienne). Preuve de cela est l'ajout, pour les génériques de fin, d'une musique rappelant le genre *western spaghetti* de Sergio Leone, qui contribue à situer l'extrait dans un contexte marqué par l'italianité (bien que par rapport au film original la musique produise un effet de décalage).

Ces cas nous montrent une approche fidèle du film de Placido, car ils recherchent l'appartenance à une source reconnue, le médium cinématographique. Les innovations ne sont que les variations acceptées dans le cadre d'un exercice de style, mais elles relèvent surtout de la distance culturelle du pays de production ou de la singularité de chaque réalisateur. *Romanzo Criminale* est pris comme exemple d'un cinéma de qualité : l'imiter sert alors à l'usager pour apprendre une technique ; la fonction pragmatique du nouveau produit sera aussi celle de sa célébration en tant que modèle.

Nous sommes dans le cadre d'une adaptation qui ne déborde pas le cadre des limites institutionnelles imposées par le contexte scolaire. D'ailleurs, ces vidéos ne sont sur YouTube qu'à titre expérimental. Elles ne naissent pas pour cet environnement et cela est visible du fait que leur succès est réduit (elles ne dépassent pas les 2 000 vues) et qu'elles semblent respecter un format imposé (entre 3 et 4 minutes). Elles ne possèdent pas le désir de fonctionner pour une audience : leurs auteurs ne cherchent pas une réaction en retour, mais ils s'arrêtent à la publication sur le site de partage (par un professeur de l'école, comme on le découvre sur la chaîne de celui qui les a publiées).

2.2.2.2. Les parodies

Lorsqu'on est confronté à des opérations satiriques, nous pouvons parler de parodie, une forme d'appropriation qui met en jeu des univers dilatés par l'ajout de matériel étranger à l'hypotexte.

De nombreuses vidéos qui circulent sur YouTube se nomment « parodie » : on assiste presque à un abus de ce terme. Il est donc nécessaire de trouver une définition exacte de cette pratique de transformation. Ce problème de terminologie signale, par ailleurs, une spécificité de l'environnement de YouTube, dans lequel prennent forme des produits plus proches de ce que nous avons défini, avec Genette, comme « forgerie ». Par souci de clarté, nous dirons que les vidéos identifiables comme parodies au sens

strict sont celles qui imitent, en les détournant, des scènes cultes. La différence des produits de la présente catégorie avec les produits présentés plus haut est la distance ironique (Hutcheon, 2000 : xi), qui consiste aussi dans la conscience d'un public capable de reconnaître cet élément d'ironie (puissance pragmatique qui dépend du contexte).

L'étymologie du terme indique l'action de placer « à côté » (*parà*) de l'original un autre texte (*odos*) qui, selon la tradition grecque (le *drame satyrique*), latine (les *attelanes*), ou chrétienne (la *parodia sacra*), servirait de contrechamp « officiel », notamment à la tragédie ou à des célébrations rituelles. Bakhtine remarque la présence constante de cet aspect double de la perception du monde. Le rire accompagnait toujours les cérémonies et rites civils de la vie courante¹ ; ainsi les bouffons « parodiaient chacun des actes du cérémonial sérieux ». Tel le bouffon, la parodie effectue une opération de déconstruction n'effaçant pas l'original et qui se place dans un contexte de critique autorisée des conventions sociales².

Une des spécificités de la parodie est sa durée : par rapport au pastiche, que nous analyserons dans la section suivante, elle est généralement plus brève. Cela dépend de la centralité de l'effet émotionnel, de l'ironie qui doit surgir d'un détail incongru ou de la justesse d'un rythme dans les répliques ou dans les gestes. Ainsi, de nombreuses parodies prennent la forme de la fausse bande-annonce, comme « *Romanzo Criminale* parodie : avant-première »³, que son auteur décrit comme une avant-première de la mini-série qu'il tournera un jour (Internet regorge de bandes-annonces de films jamais réalisés), ou « *Avanzo Criminale* »⁴, des réécritures avec des transformations micro- ou macroscopiques qui donnent lieu à un détournement de l'original.

¹ « Un *second monde et une seconde vie* [italique de Bakhtine] auxquels tous les hommes du Moyen Âge étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande, dans lesquels ils *vivaient* à des dates déterminées. Cela créait une sorte de *dualité* du monde ». (Bakhtine, 1970 : 13).

² Il faut néanmoins être prudent dans l'application des théories de Bakhtine à la culture populaire contemporaine, qui se développe sur des bases idéologiques complètement différentes : « Ce renversement ironique de la perspective confidente de Bakhtine devrait fonctionner comme un avertissement pour nous lorsqu'on discute ou on applique les théories de Bakhtine à la culture contemporaine, spécialement si l'on rappelle que ses notions – y compris le dialogisme – étaient toujours enracinés dans l'histoire, dans un contexte temporel et spatial défini ». « *This ironical reversal of Bakhtin's confident perspective should act as a warning to us in our discussion or applications of Bakhtin's theories to contemporary culture, especially if we remind ourselves that his own concepts – including dialogism – were always rooted in history, in the specificity of time and place* » (Hutcheon, 2000). [Notre traduction].

³ <http://youtu.be/2NWNGFVN8SI>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ <http://youtu.be/Gkft4xHA5jw>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Il s'agit de la mise en scène de séquences imaginaires, inspirées des atmosphères de *Romanzo Criminale*, où les protagonistes ont des pseudonymes chargés d'ironie, un aspect physique qui accentue les caractères des originaux en les détournant (Dandy porte une perruque, emphasiant son amour pour le soin de son aspect), éléments du travestissement burlesque décrit par Genette. Les répliques se concentrent sur des plans criminels dont on ne comprend pas le but, le contenu est donc pris comme cible, en ce qu'il est exposé comme étant un pur prétexte. La parodie est centrée sur l'exagération et la désacralisation des rôles des criminels par le biais de l'insertion de détails incongrus, la mise en évidence de clichés du monde des gangsters (maquillage, gestes) et la banalité des répliques. En ceci, elle met en œuvre des opérations d'ordre axiologique, portant sur la valeur attribuée aux actions et à tout ce qui caractérise un personnage, réalisant une différence entre les valeurs du modèle et les valeurs des personnages des hypertextes. Par ailleurs, ces opérations peuvent comporter une canonisation des valeurs proposées par l'hypotexte, leur célébration.

« Manzi criminali »¹ est une mini-série parodique qui se présente d'abord avec une bande-annonce² et qui continue sur trois épisodes. Tournée par des adultes, disposant de moyens non négligeables à en juger de la qualité de l'image, des costumes, de la présence d'une voiture de l'époque, elle consiste en une imitation du style de *Romanzo Criminale*, avec des renvois soignés aux atmosphères du poliziottesco (musiques, voitures d'époque, costumes), et l'insertion d'éléments ironiques en décalage avec le ton sombre du produit original. On y observe des éléments de charge : l'excès des postures, la perruque qui ridiculise un des protagonistes, l'altération des pseudonymes. L'élément d'ironie est donné par le fait que les personnages sont montrés comme les membres d'un gang mettant en œuvre une activité criminelle, mais qui ne sont pas capables de la porter à terme. Le parler n'est pas en dialecte romain, comme le remarquent plusieurs internautes dans les commentaires (bien qu'en général, les commentaires félicitent la réussite du travail).

Ou encore, « ROMANZO DEMENZIALE LA SERIE piamose roma »³, mélange de pratiques de transformation et d'imitation, consiste en un montage alterné de

¹ <http://youtu.be/9DbJhJlfsCs>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://youtu.be/T4Wq8ZfMQQs>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ <http://youtu.be/8zn1ufyJvbM>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

quelques plans de la série, de plans tournés dans un appartement par un groupe d'adolescents et de plans sur une peluche à l'image du personnage d'une célèbre série d'animation, Homer Simpson. L'effet parodique naît du rapprochement de sources textuelles originellement éloignées : les mouvements de la peluche sont synchronisés avec les répliques du personnage qui dans la série s'appelle Satana.

Dans ce cas, l'univers fictionnel de *Romanzo Criminale* s'élargit grâce à l'insertion d'éléments étrangers au texte. La scène de la série est adaptée au contexte de la réception et est investie d'une lecture personnelle, mais elle est aussi chargée d'éléments d'une culture originellement étrangère bien que télévisuelle (la série *The Simpsons*). La créativité *grassroot* est ainsi insérée dans un schéma officiel, en le faisant éclater de l'intérieur, mais aussi en le célébrant comme scène culte ; la scène est habitée par ses spectateurs qui s'insèrent à l'aide du montage dans le monde de la fiction. *Romanzo Criminale* est apprivoisé par la pratique parodique, conformément à ce que souligne G. Genette lorsqu'il dit qu'elle peut être comparée à un procédé de familiarisation.

La forme brève de l'extrait rend possible un jeu de reprise et de déconstruction, à travers des modalités « lo-fi » : le budget ne permettant pas de produire des vidéos de bonne qualité et très longues, les adolescents « font avec » et arrivent à faire circuler dans le réseau leur vision personnelle, destinée à être commentée dans une perspective ludique. Le commentaire ajouté par les auteurs est « comme vous ne l'avez jamais vue », ce qui indique la volonté de produire un contenu surprenant, dans une logique d'expérimentation. La brièveté sert à faire de ces produits des objets d'échange. Elles deviennent des sketches basés sur le rythme, la condensation des éléments du récit et un « amour du cinéma » très lié aux goûts personnels de leur auteurs.

Parfois, l'objet de ces parodies est le cliché des *fans* de ce genre de film ; il s'agit d'une satire qui attaque l'excès des postures et les caricatures involontaires que les *fans* produisent. De nombreux groupes d'amis réalisent des vidéos dans lesquelles les photos de chacun des membres du groupe, accompagnées d'un pseudonyme en surimpression, sont montées sur la musique originale du film ou de la série¹. Dans ces

¹ <http://youtu.be/WZ1-eUnVPc0> ;
<http://youtu.be/2mwXv4BTHsQ> ;
<http://youtu.be/7YSzNVeouxI>, Dernier accès le 27 septembre 2011.

portraits, qui imitent la séquence du début du film de M. Placido, où tous les protagonistes sont présentés par un procédé similaire (à une différence près : il s'agit d'images en mouvement), les clichés du genre sont portés à l'extrême. Lunettes de soleil, cigarettes, expressions du visage sont les éléments reproduits par des adolescents et de jeunes adultes de différentes extractions sociales et dessinent une image de *Romanzo Criminale* qui passe d'abord par l'adhésion à ces représentations stéréotypées de la force masculine. Les techniques du corps sont le premier élément auquel les parodies s'attachent, donnant lieu à une exagération qui est à lire comme l'exemple du paradoxe de la parodie. En effet, dans cette émulation du style des criminels on observe une tendance à l'hommage.

Le point commun des expériences montrées dans ces exemples est, d'une part, l'objectif qu'ont leurs auteurs de reproduire des séquences précises du film ou de la série et, d'autre part, l'évaluation de leur qualité par la communauté sur la base d'une comparaison entre un ensemble de contenus et une forme reconnaissables : il s'agit d'imitations sérieuses que l'on a décidé de classer comme « forgeries » (Genette, 1982). Dans d'autres cas, l'hypotexte est moins aisément définissable. Nous sommes alors dans le cas du pastiche véritable, entendu comme imitation du style.

2.2.2.3 Le pastiche

Décrivant son expérience d'écrivain, Proust louait les vertus « exorcisantes » du pastiche:

Pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, avec Mme de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire (Proust, 1971 [1920]).

Nous pouvons comparer cette image à celle des spectateurs qui, suite à l'expérience du film ou de la série, ne peuvent pas arrêter de répéter les gestes et d'imiter les personnages de *Romanzo Criminale*, et qui décident de se filmer dans la mise en scène de ces performances qui ne sont pas forcément liées à la reproduction d'une séquence en particulier. Le pastiche consiste en une expérience d'imitation de la forme, dans lequel ne manque pas le plaisir d'ajouter des touches d'humour personnel, « dans un régime de la taquinerie, où se moquer est une façon d'aimer et où l'ironie n'est qu'un détour de tendresse ». (Genette, 1981 : 160). Il requiert de maîtriser un ensemble de connaissances : « [...] imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte du texte, c'est-à-dire en identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment » (Genette, 1982 : 90).

YouTube contient différents *pastiches* d'amateurs, qui naissent pour le partage et qui se montrent comme le résultat d'un projet structuré et soigné dans les moindres détails (en témoigne le fait que les auteurs se font de la publicité dans les différents forums consacrés à la série, ainsi que dans l'espace des commentaires de nombreuses autres vidéos).

« Anni Spietati »¹, en plusieurs « épisodes », met en scène des personnages inspirés de ceux du film et de la série, mais portant des noms différents (on remarque aussi la présence d'une femme). Le projet est ambitieux, le commentaire d'un utilisateur qui félicite l'exploit souligne l'admiration pour la capacité du groupe de mettre en scène un projet d'une telle envergure : « Fantastique ! Bravo ! c'est ce que je rêve de faire, mais je suis seul... j'ai appris par cœur le « criminel » et je le joue tout seul ».

Néanmoins, ce produit reçoit aussi des critiques très dures de la part des autres utilisateurs de YouTube : les interprètes, qui sont tous des adultes et qui n'ont ni une physionomie adaptée ni l'accent romain, donnent continuellement lieu à des situations de comique involontaire. Ainsi, les commentaires des internautes sont surtout des critiques qui ciblent la pauvreté du jeu d'acteur, l'accent, et attaquent de manière parfois très polémique les auteurs de la vidéo en question en les accusant de mégalomanie.

Il est intéressant de noter que, dans ce cas, l'hypotexte est représenté à la fois par la série et par le film : la cible de cette production est donc l'encyclopédie générique

¹ <http://youtu.be/ZdOivOZgMyI>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

mobilisée par *Romanzo Criminale* comme objet culturel possédant la force d'évocation d'un monde. On remarque l'exagération, la saturation caricaturale, la « charge », par exemple dans l'imitation des gestes du Libanais. L'intention satirique manque à ces produits qui se veulent au contraire des hommages : dans tous les cas analysés, le produit se situe entre le désir de se référer de manière admirative à l'hypotexte et de produire un effet de « moquerie » dépendant de son insertion dans une communauté.

Pensés pour une audience de YouTube, ces produits répondent, dans la plupart des cas, à des normes imposées par le dispositif (la durée, la recherche de l'effet) et l'appréciation de la part des internautes est directement responsable de leur succès.

Signalons une vidéo que nous pouvons classer dans la catégorie du pastiche, en ce qu'elle se propose de restituer le style du produit avec une attention pour l'imitation des comportements des personnages de la bande, sans faire directement référence ni au titre ni à une version précise du récit transmédiat.

Dans « Criminal 2° épisode (Banda della Magliana)¹ », l'objectif de l'auteur est de se mettre en scène dans une situation mimant le dispositif de l'entretien, dans laquelle il répond à des questions concernant son style de vie « criminel ». Il porte des lunettes de soleil, fume une cigarette, une bouteille d'alcool est à ses côtés. La caméra fixe le cadre en plan rapproché, les lumières dramatiques construisent une atmosphère ressemblant à celle du film ou de la série ou, plus généralement, reprenant des figures de style du genre film de gangsters. L'élément comique consiste dans le fait que, parfaitement calé dans le rôle, il répond à des questions concernant la retraite des criminels, son rapport avec les femmes, son amour pour les voitures de luxe, ses opinions politiques. Cette vidéo témoigne d'une appropriation stylistique et de sa réactivation dans un contexte différent, à travers le dispositif de l'entretien journalistique. *Romanzo Criminale* devient matière pour des questions existentielles : il se révèle fonctionner comme un monde susceptible de générer des réponses autonomes des supports qui le véhiculent (le livre, le film et la série), dans des contextes différents. Son encyclopédie générique est ainsi mise à l'épreuve par ce *fan* qui se montre capable de la maîtriser non seulement du point de vue du style, mais également en ce qui concerne les contenus.

¹ <http://youtu.be/k8yeNXPEiFE>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

À différents degrés, la volonté de produire un hommage découlant de l'admiration ou, même, de l'amour pour *Romanzo Criminale* est toujours présente : c'est ce que remarque L. Hutcheon : le paradoxe de la parodie consiste à trahir le texte d'origine tout en le célébrant. Cette opération comporte une lecture de la « Banda della Magliana » non pas comme groupe de criminels, mais comme un clan d'amis, dont les attributs masculins sont mis en avant comme des valeurs partagées par une culture. Les criminels de *Romanzo Criminale* sont lus par des communautés d'adolescents mâles, Italiens ou Français, comme des figures héroïques dont, tout en prenant soin de marquer une distance ironique, on ne peut s'empêcher d'admirer les vertus d'autorité, force physique, honneur. Aussi, les personnages deviennent les symboles de la tentative de dépasser l'insécurité masculine (cf. Fiske, 1987 : 211), découlant notamment de l'absence de pouvoir social chez les auteurs de ces produits (ce sont des adolescents, appartenant à la classe moyenne). Cette remarque nous conduit à la problématique liée à la culture expressive, liée à ces pratiques, que nous analyserons dans le chapitre suivant. Avant de conclure le présent chapitre, nous proposons d'observer d'autres formes d'appropriation qui nous permettront de confirmer certaines remarques, ainsi que d'élargir l'horizon de notre réflexion : les *fanfictions*, le *fan art*, les créations musicales.

2.3 Dilater le monde de *Romanzo Criminale*

Dans ce dernier sous-chapitre, nous analyserons des productions de *fans* qui confirment la notion de monde fictionnel comme « univers étendu » (cf. Jullier, 2005) que l'on pourrait classer parmi celles que Genette définit en « pratiques hyperartistiques » (Genette, 1982). Il s'agit d'appropriations de *Romanzo Criminale* réalisées à travers des supports différents (littérature, musique, bande dessinée), mettant en jeu des similitudes et des correspondances qui révèlent le caractère transartistique des pratiques de dérivation, mais aussi des disparités qui signalent la spécificité irréductible de chaque art. Chacune de ces pratiques signale également une appropriation dans le cadre d'une communauté ayant ses propres règles et valeurs qui déterminent les directions différentes dans lesquelles l'univers fictionnel s'élargit.

2.3.1 Les *fanfictions*, une pratique genrée

Un premier exemple d'usage de *Romanzo Criminale*, comme matière première pour des productions ayant une ambition artistique indépendante de l'hommage ou de la parodie et constituant des formes de dilatation du monde du récit, est représenté par les *fanfictions*. Dans cette forme d'appropriation, les spectateurs mettent en œuvre leur talent d'auteurs littéraires : les personnages sont placés dans de nouvelles situations et suivent de nouvelles destinées. Ils sont réappropriés par les internautes à partir des fantaisies personnelles et diffusés dans les espaces en ligne sans intérêt économique, mais pour donner voix à un besoin personnel, à l'urgence d'ajouter sa propre interprétation du monde du récit. C'est la superposition d'un apport personnel à un produit industriel :

- Cela a correspondu à offrir quelque chose de moi à une situation qui m'a frappée. C'est une sorte d'urgence qui vient de l'intérieur : tu vois une certaine scène et tu te dis : « je dois y écrire dessus » et cela en raison d'un sentiment de beauté inachevée que la séquence t'a laissé¹.

Typiquement écrites par des femmes², les *fanfictions* sont des textes littéraires rédigés selon des normes relevant de l'environnement dans lequel elles sont produites et qui portent des marqueurs les rendant identifiables par la communauté. Chaque texte doit signaler le récit (ou les récits) de fiction d'origine, les personnages concernés, le genre dans lequel il s'inscrit et des éventuels avertissements concernant le contenu (*rating* et présence de *spoilers*). Souvent, une introduction est présente, dans laquelle l'auteur introduit le monde qu'elle décrit et explique les raisons de son choix, le contexte dans lequel l'histoire est née, les recherches effectuées, parfois des excuses pour le temps qui s'est écoulé entre un épisode et un autre. Un auteur, par exemple, commente son texte en disant : « Franchement, ce récit existe parce que je suis complètement incapable d'élaborer les deuils au niveau des *fandoms* »³.

¹ (Notre traduction). Entretien personnel *via* Facebook.

² Cf. aussi : « les filles sont un meilleur public de séries que les garçons » (Esquenazi 2009b : 66).

³ <http://poly.our-cross.net/fic/ghost>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

En ce qui concerne la forme de ces textes, signalons que la majorité des productions autour de *Romanzo Criminale* ne se développent que sur un seul chapitre (elles sont appelées « one shot »).

Les textes sont ensuite évalués par la communauté selon une série de critères spécifiques (une terminologie des *fanfictions* s'est développée au cours des années, constituant un véritable jargon pour les initiés) : grammaire et lexique ; originalité ; style ; IC (terme concernant la conformité du comportement des personnages de la *fanfiction* par rapport à leur comportement dans le monde canonique)¹ ; emploi de la citation ; jugement personnel.

Ces « cadres » (au sens de Goffman) témoignent de la volonté de constituer un fond de contenus répondant à une certaine notion de qualité qui correspond à des critères partagés, contribuant à la définition d'espaces en ligne ayant leur originalité, leurs valeurs. Les communautés de *fanfiction* génèrent des pratiques culturelles qui leur sont spécifiques et, ainsi, des hiérarchies internes, des formes d'évaluation et des stratégies de construction des contenus. On observe la volonté de la part de la communauté de signaler le respect ou l'infraction de certains codes du monde fictionnel d'origine, comme le caractère des personnages, leurs rapports de force, certains éléments de la structure narrative : les lectures « *against the grain* » ou oppositionnelles prennent toute leur ampleur du moment où elles sont signalées comme telles. La présence de ces productions manifeste la puissance de l'univers narratif : plus elles sont nombreuses, plus l'univers se montre comme explorable, extensible. Toute manière de dilater du récit est possible dans ce genre de bricolage spectaculaire et, cela, pour des raisons de facilité d'accès aux moyens de production (tout le monde possède un clavier sur son ordinateur) et à l'absence de censure.

Ainsi, si une grande partie de ces récits sont centrés autour de thématiques sentimentales, d'autres se démarquent de manière très nette en tant que porno, comme le témoigne une *fanfiction* qui, prenant appui sur la série, réinterprète une rencontre entre le commissaire Scialoja et la prostituée Patrizia avec des détails très riches concernant leurs étreintes, du point de vue du commissaire².

¹ La question du rapport avec le canon est centrale dans ces productions apocryphes : on observe des commentaires comme « Félicitations, cette scène pourrait sans problèmes passer pour canon tellement elle est IC ». <http://enfasi.livejournal.com/31235.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² *Ibidem*.

De nombreuses productions relèvent du genre majoritaire du *slash*, structuré sur la relation sexuelle entre deux hommes. Une remarque nous semble centrale dans l'analyse de ces textes, écrits principalement par des femmes : le choix majoritaire de l'identification à des personnages masculins. L'apport du *fan* (bien que le terme ne soit pas toujours approprié, les *fanfictions* pouvant être écrites par des internautes ne se reconnaissant pas dans cette catégorie) consiste dans l'approfondissement de certains éléments du caractère des personnages. Il est possible d'observer le choix d'une focalisation que le médium cinématographique ou télévisuel ne rend pas possible : par exemple, une *fanfiction* décrit les pensées du Libanais au moment de son assassinat, en choisissant une focalisation interne. L'auteur de ce texte est une femme, qui choisit le point de vue d'un homme et, cela, pour plusieurs raisons (mais remarquons que le terme d'identification n'est pas considéré comme pertinent par l'interviewée) :

Alors, ce n'est pas en raison d'une identification personnelle que j'ai choisi d'écrire sur ce personnage, mais pour le charme « criminel » et pour l'élément dur et lacérant caractéristique du Libanais. Je l'ai choisi justement parce qu'il est un personnage très complexe, à mille facettes, dur, tourmenté, arrogant ; il croit tout avoir mais, lorsque ses certitudes s'effondrent, il ne reste qu'un homme profondément seul avec sa mort. Ainsi, sa fragilité (si on peut la définir ainsi pour un criminel), m'a particulièrement frappée. La séquence que j'ai réécrite est inspirée du film de Placido où, par rapport à la série (très belle et brutale) et au livre de G. de Cataldo elle est, si tu veux, plus poétique et émouvante. Ainsi, en général, mon Libanais a le visage de Pierfrancesco Favino.

Pour ce qui concerne *Romanzo Criminale* non, aucun personnage féminin ne m'a inspirée : de manière générale, j'écris sur quelque personnage qui, pour quelques-uns de ses aspects, m'a charmé ou inspiré, sans égard à son sexe. Là, ça a été le Libanais. Je crois que du coup ce n'est que l'inspiration fatidique qui pousse à écrire. Que ce soit homme ou femme, peu importe¹.

Le choix du personnage sur lequel centrer la « réécriture » de la scène du film dépend d'une raison difficile à expliquer, que l'auteur définit avec le terme « inspiration ». Elle est liée à l'émotion et aux idiosyncrasies du spectateur au moment de l'expérience du film ou de la série.

¹ Entretien personnel.

Tout de même, en observant de près le récit on remarque que le choix d'un personnage masculin dérive d'une structure narrative dans laquelle les personnages féminins n'ont pas d'épaisseur. Le spectateur serait donc porté naturellement à partager plus d'émotions avec le Libanais, ou avec le Froid, indépendamment de son sexe, à cause du fait que ces deux personnages sont au centre de l'action, en tout cas davantage que les femmes. Car « [...] tu ne veux pas être elle, tu ne veux pas éprouver les émotions qu'elle éprouve. Il est plus facile de sentir l'aventure avec le héros masculin [...]. Et si tu es du type rêveur, tu l'« empruntes » et tu lui fais éprouver des choses plus intéressantes¹ ».

Le plaisir d'écrire « sur » un personnage comme le Libanais, par exemple, se manifeste aussi dans des situations qui détournent le matériel d'origine : la centralité du Libanais est assurée même lorsque, dans le récit, ce personnage est officiellement mort. On retrouve par exemple de nombreuses apparitions du fantôme du Libanais, trouvant leur place dans un temps narratif qui se situe après sa mort.

Le partage des émotions avec le personnage masculin peut porter les auteurs des *fanfictions* à créer des situations nouvelles dans lesquelles ce personnage vit des rencontres romantiques ou sexuelles. Les internautes apprécient spécialement, nous l'avons dit, les *fanfictions* caractérisées par des éléments « slash » ; on peut remarquer que souvent, les textes choisissent de raconter *la première expérience* homosexuelle des deux personnages les plus aimés.

Le Libanais et le Froid sont protagonistes d'une *fanfiction* très explicite², qui met en scène la découverte des sentiments réciproques et un acte sexuel où des fortes émotions, décrites à partir du point de vue du Froid, et de détails exprimés sans équivoques se superposent. L'acte sexuel est au centre de ce récit : le temps est condensé et dilaté autour de cette rencontre, sans besoin d'un contexte narratif particulièrement défini (c'est le cas du genre PWP, marqué par l'absence d'une intrigue : « *plot ? what plot ?* »), bien que les caractères des personnages et leurs motivations soient respectés.

Lorsqu'on interroge des auteurs autour de ce type de productions, les raisons pour lesquelles des femmes choisiraient de mettre en scène des rapports sexuels entre

¹ « *You don't want to be her, you don't want to enjoy the emotions she feels. The male hero is easier to 'feel' the adventure with [...]. And if you are the daydreaming kind, you will 'borrow' him, to make him feel some more interesting things* ». (Cat Anestopoulo, cité par Jenkins, 2006 : 67). [Notre traduction].

² <http://poly.our-cross.net/fic/underneath-your-close>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

deux hommes semblent à explorer à l'aide des outils de la psychanalyse, comme le souligne un certain usage de termes de la part des auteurs interviewés (si l'on refuse le terme identification, on parle d'inspiration, d'inconscient...). Si, d'un côté, l'auteur femme éprouve du plaisir dans le contrôle de corps mâles, elle ne veut pas entrer en compétition avec les personnages féminins (avantagés auprès de l'homme par leur présence à l'intérieur de la fiction), afin de préserver son rapport privilégié avec le personnage : « l'écrivain, décrivant une séquence hétéro, se trouverait en compétition avec la partie féminine du couple qui, d'une certaine manière, a un rapport privilégié avec l'homme »¹. Ce type de production contribue néanmoins à l'élucidation de nombreux détails d'un récit transmédiat et, notamment, son pouvoir d'agir comme monde cohérent, capable d'accueillir des « greffes », des lectures alternatives, des variantes créées par des auteurs multiples.

Les deux protagonistes deviennent les véhicules pour la mise en place d'une lecture du produit canonique qui pousse ses limites, tout en prenant inspiration d'éléments qui lui sont propres, ou d'un point du récit qui « reste en suspens dans l'original »² : par exemple, l'amitié très forte entre les deux personnages, du Libanais et du Freud (*cf.* plus haut l'hypothèse du rapport homosexuel dans un commentaire de forum).

Du blog d'une fille auteur de *fanfiction* :

Il m'est arrivé que, grâce à un concours de circonstances heureuses (1. J'avais envie de regarder quelque chose de nouveau, 2. Je suis tombée sur un peu de publicité, 3. J'ai lu une critique qui m'a convaincue définitivement [...]), j'ai commencé à regarder *Romanzo Criminale* et ma vie, à partir de ce moment, s'est arrêtée de tourner autour d'un tas de choses pour se concentrer complètement sur le Libanais et sa bande XD³ des choses que jamais je n'aurai pas crues possibles se sont réalisées (genre moi – moi – parlant romain pour la plupart de mon temps libre) et un déferlement d'obsession de *fandom* que je n'éprouvais pas depuis pas mal de temps s'est abattu sur ma personne, sans pitié, en me noyant dans une mer d'amour et de folie. Le résultat est sous vos yeux.

¹ Entretien personnel *via* Facebook.

² *Idem*.

³ Émoticône exprimant le « sourire de celui qui vient de dire une chose stupide », à l'image des cartoons japonais ou *South Park*, *cf.* <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89motic%C3%B4ne>.

La *fanfiction* s'insère à un moment du temps diégétique, le séjour marocain du Froid, et relate les tentatives de ce dernier pour trouver un substitut du Libanais, dont il n'arrive pas à tolérer la perte. Le long récit décrit une série de rencontres homosexuelles du personnage, alternées avec des apparitions du fantôme du Libanais, des souvenirs concernant des moments de la série et se clôture sur son projet de rentrer à Rome.

La diégèse ne s'interrompt pas ni ne se modifie, mais un espace s'ouvre dans les maillons du récit pour laisser entrer une digression qui correspond à une enquête sur les sentiments du Froid. Cette dilatation du monde fictionnel offre l'espace pour la mise en place de situations possibles – en l'occurrence, les activités sexuelles du personnage pendant son exil. Pour reprendre la classification de G. Genette, dans ce cas nous nous trouvons dans la catégorie du « supplément », qui correspondrait à une « extrapolation déguisée en interpolation, transposition sous forme de continuation » (Genette, 1982 : 526).

2.3.2 Fan art

Une autre forme de création artistique est représentée par une bande dessinée, créée par un internaute, qui s'inspire directement de la série. Il s'agit de quelques planches qui reproduisent, avec une certaine fidélité, la séquence de la première saison de la série où la bande et le Terrible se font face, dans la villa du premier. La volonté de l'auteur de se démarquer du texte original en proposant son regard est tout de même visible dans certains détails et nous permet d'analyser ce produit apocryphe comme une véritable forme d'art autonome.

Par exemple, l'auteur dessine les visages des protagonistes en les interprétant librement, sans se soucier de reproduire les traits des acteurs, bien qu'il soigne leurs habits respectant le style de l'époque. L'attention pour les détails s'accompagne du plaisir de l'introduction de certains éléments provenant du *poliziottesco* et arrive à construire une atmosphère cohérente avec celle du monde du récit par des détails qui proposent des citations du monde réel (la publicité d'un jus de fruits, le titre d'un journal). Le produit de l'internaute devient ainsi une version alternative, loué par les autres usagers pour son authenticité : l'auteur de cette BD réalise à la fois un hommage à la série dont il est *fan* et un produit ayant une valeur autonome, mais cohérente avec l'univers de *Romanzo Criminale*. La question ici concerne la « fidélité » à un monde qui

préexiste à son actualisation télévisuelle, cinématographique ou littéraire : les opérations des *fans* nous permettent de lire *Romanzo Criminale* comme un univers en soi, auquel on peut être plus ou moins fidèle.

La variété des appropriations et la liberté de créer des alternatives personnelles au récit officiel sont prévues par le monde transmédiatique (Jenkins, 2009b). Si le travail de réalisation d'une bande dessinée ou d'une *fanfiction* relèvent du domaine de la création artistique, d'autres productions se démarquent par un caractère beaucoup plus ludique, liés à l'esprit de YouTube que nous avons analysé plus haut.

Dans le domaine du *fan art* nous pouvons signaler l'existence de vidéos qui circulent sur YouTube et que l'on pourrait appeler *machinimas* : il s'agit de produits audiovisuels réalisés à travers un montage d'animation 3D, tirés d'un jeu vidéo à travers des logiciels spécifiques. Les jeux vidéo deviennent ainsi la matière première pour la création de vidéo clips musicaux ou de court-métrages inspirés d'autres produits. Dans notre cas, ayant pour titre « Romanzo Criminale The Game Barone Rosellini + Casino Patrizia Dandi HD », le jeu *Grand Thief Auto San Andreas* a servi pour la création d'une vidéo inspirée de la série. Un personnage, en voiture, parcourt des espaces qui évoquent les atmosphères de banlieue de *Romanzo Criminale* : l'effet recherché par l'auteur de ce *machinima* est de donner l'illusion de se trouver dans un jeu vidéo créé expressément pour les *fans* du film et de la série¹. Cette vidéo de 6'56'' prend appui sur le monde de *Romanzo Criminale*, mais sans vouloir s'en inspirer directement : *Grand Thief Auto* ainsi que *Romanzo Criminale* ne sont presque plus reconnaissables, mais ils sont détournés à des fins ludiques. Pendant la durée de la vidéo, le personnage semble chercher un parcours dans le monde hostile de la banlieue, il interagit avec un autre personnage, le jeu offrant la possibilité de rencontrer d'autres joueurs en ligne (remarquons l'usage du dialecte de Rome), entre dans une boîte de nuit. Le personnage est caractérisé par des mouvements rapides, une certaine violence : il semble reproduire les techniques du corps des criminels de banlieue bien connus par les spectateurs de la série et du film. Cette vidéo apparaît principalement comme la mise en place d'un ensemble de lieux communs apparentés à l'univers de *Romanzo Criminale* : les boîtes de nuit, la voiture (et l'amour pour les voitures), la petite criminalité.

Il ne s'agit pas d'un objet clos, mais d'une ébauche, une tentative de produire un récit à travers un dispositif nouveau pour l'utilisateur, qui lui permet de valoriser sa

¹Au 27 septembre 2011, la vidéo résulte supprimée pour atteinte aux droits d'auteur.

culture de *fan* de *Romanzo Criminale*. Il s'agit d'un test du dispositif de capture de la vidéo ainsi que de l'efficacité de la mise en scène de soi sur YouTube. *Romanzo Criminale* se confirme encore comme un univers que ses *fans* peuvent utiliser pour des créations qui, tout en étant décidément ludiques, fonctionnent comme les vecteurs d'une culture et de valeurs spécifiques.

2.3.3 Des créations musicales

Enfin, de nombreuses productions « apocryphes » relèvent du domaine de la musique. Si dans la série télévisée la musique prend un poids exceptionnel, devenant vecteur d'une culture et symbole d'un monde, comme le témoigne aussi la production du CD comme paratexte officiel que nous avons décrit dans le premier chapitre, les *fans* transposent en musique et en textes de chansons le monde de *Romanzo Criminale*, jouant avec l'univers d'origine pour en proposer des appropriations qui véhiculent des valeurs parfois inédites. On retrouve des pratiques de remédiation (Bolter et Grusin, 1999) : des vidéos qui retravaillent les plans du film afin de créer l'illusion d'images d'archives, restituant l'effet d'une vidéo de l'époque et jouant avec la réécriture de l'histoire¹.

Certaines de ces productions sont à considérer comme l'œuvre personnelle d'un *fan* qui se présente avec une posture d'auteur : le nom même peut renvoyer à l'univers de *Romanzo Criminale*, comme pour l'artiste qui choisit de se nommer « Er Dandi² ». Ce type d'internaute a intérêt à protéger son statut d'artiste et à se faire connaître à l'intérieur d'une communauté qui pourra s'élargir en lui donnant de la notoriété (et parfois un succès dans les canaux officiels). On peut néanmoins remarquer que ces pratiques d'appropriation sont à concevoir en réseau.

Les pratiques de *remix* sont le produit d'une culture partagée, qui donne lieu à des objets sérialisés et à un jeu de variantes destinées à se recombinaison. Ces pratiques sont également le résultat d'un processus centré sur l'identité des spectateurs dans le réseau. L'individu, par ces activités de *remix*, met en jeu ses compétences techniques et

¹ Noyz Narcos - Zoo de Roma - Guilty 2010, http://www.dailymotion.com/video/xk2kv7_noyz-narcos-zoo-de-roma-guilty-2010_music. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://youtu.be/CnRu1HKZfHA>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

sa connaissance du monde du récit, mais, surtout, il expose son identité et il la construit à travers ces pratiques mêmes. Nous pouvons l'observer dans les forums de discussion comme dans la construction de produits apocryphes, mais c'est dans l'espace des *blogs* et des réseaux sociaux que la mise en scène de soi devient un enjeu central. Nous le verrons dans le chapitre suivant.

2.4 « Braconner » et partager

Dans ce chapitre, nous avons défini une distinction entre des pratiques de transformation et des pratiques d'imitation du produit d'origine. À l'intérieur de cette distinction, nous avons souligné des différences concernant les procédés rhétoriques mis en place par les auteurs. Les points communs de ces opérations sont la volonté d'instaurer une réflexion sur la relation entre deux textes, l'hypotexte et l'hypertexte : pour les spectateurs de *Romanzo Criminale*, la forgerie, la parodie et le pastiche deviennent des instruments pour assimiler le produit officiel, pour le « naturaliser », selon les termes de Genette. À cause de cela, nous devons donner une définition des appropriations selon un point de vue pragmatique, lié à une perspective historique et à des subcultures déterminées : ainsi, ces formes d'appropriation se périment dans le temps, comme le montre l'exemple des doublages qui contiennent la chanson *Barbra Streisand uhuhuhuh*, liés au succès éphémère d'un phénomène viral.

Dans ces espaces, la notion même de réception est destinée à changer. Si auparavant, et depuis toujours (*cf.* Staiger, 2005 pour la littérature victorienne), tout consommateur est à la fois producteur de contenus, aujourd'hui on vit un paradigme dans lequel être spectateur correspond à une position réversible : on consomme le produit officiel, mais on est exposé également aux produits apocryphes qui circulent dans des espaces numériques en l'absence d'une distinction nette des canaux de distribution. On se trouve en même temps dans la position de spectateurs et d'évaluateurs de produits, à l'intérieur d'une communauté qui se nourrit des commentaires des autres, dans un processus où l'acte même de consommer correspond à une activité de co-création.

Une lecture de ces pratiques comme des « braconnages », selon le terme de M. de Certeau (1990), nous permet de donner un sens à cette activité personnelle de

production de vidéos, de textes, de musique et d'autres formes d'art, exprimant l'identité d'une communauté à partir d'incursions dans un champ qui, par définition, est celui de l'institution (la production officielle).

Ces vidéos bricolées, qui osent détourner les originaux, sont le résultat de la rencontre de la passion pour l'audiovisuel et des compétences informatiques qui rendent possibles la création et la diffusion de ces produits à travers le dispositif des sites de partage. Cela découle d'une conception des produits industriels comme prêts pour une réorchestration, à partir du moment où ils sont diffusés, selon la logique de la culture du *remix* (Lessig, 2008). Les pratiques de construction de sens des spectateurs se rapprochent du quotidien, elles peuvent être comparées à l'acte de meubler un appartement loué. La définition que donne le *Petit Robert de la langue française* du terme « braconner » est la suivante : « Chasser, et par ext. Pêcher, sans permis, ou à une période, en un lieu, avec des engins prohibés ». Au sens figuré, il s'agirait de « *Braconner sur les terres d'autrui* : ne pas respecter ce qui appartient à une personne ou ce à quoi elle est attachée (ses droits, son champ d'activité, son conjoint, etc.) ». C'est le processus décrit par M. de Certeau :

Les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir. L'écriture accumule, stocke, résiste au temps par l'établissement d'un lieu et multiplie sa production par l'expansionnisme de la reproduction. (Certeau, 1990 : 252).

Cette position nous invite à prendre en compte les usages des produits officiels, qui, souvent, tracent des parcours dans des directions non visées par les producteurs. Nous observons que, face à une expérience industrielle comme le produit transmédia¹, une grande vivacité dans l'appropriation est en œuvre : l'objet, reproductible à souhait et offrant un large territoire dans lequel braconner, est reconstruit *d'en bas* et prend des

¹ Un phénomène comme *Romanzo Criminale* appelle en cause la standardisation des produits culturels que déplorait W. Benjamin (Benjamin, 1939) : non seulement on a recours à des médias comme la télévision qui possèdent encore une senteur d'illégitimité, sans oublier l'applications pour iPhone, triomphe du marchandisage, mais aussi du côté des contenus, le transmédia consiste en une opération de sérialisation. Si déjà pour Baudrillard, suivant Benjamin, les produits n'étaient plus conçus comme des œuvres autonomes et indépendantes mais à partir de leur reproductibilité même (Baudrillard, 1976), la réitérabilité du récit devient nécessaire dans un contexte technologique marqué par la dislocation et la relocalisation des médias (Casetti, 2008) et par l'apparition de gigantesques conglomerats.

formes nouvelles. Le plaisir provient de l'adaptation de l'objet à l'individu qui en fait l'expérience et qui, souvent, déplace l'expérience à son gré.

Ce choix méthodologique prend d'autant plus de sens lorsqu'on l'applique au domaine des industries culturelles, dans lesquelles le rôle des consommateurs, au lieu d'être défini d'en haut, se révèle foncièrement lié à des pratiques personnelles. Il s'agit de phénomènes donnant lieu à la création de formes de résistance à la culture officielle, que M. de Certeau décrit comme des « tactiques » s'opposant aux « stratégies » des détenteurs du pouvoir.

L'espace de réaction que les spectateurs sont capables de se construire, à travers des « ruses et des détournements », définit des opérations de résistance qui, finalement, nous permettent de concevoir les médias comme « des lieux à partir desquels chacun se penserait sans être seulement pensé » (Maigret, 2000 : 524). Ainsi, le modèle des lectures « oppositionnelles » des *Cultural Studies* semblerait incarner facilement la preuve la plus évidente du pouvoir des spectateurs de se délivrer des instruments de la domination : les activités des *fans* sont décrites par H. Jenkins comme des raids qui enlèvent pour ensuite détourner le matériau d'origine, au nom du seul plaisir du consommateur (Jenkins, 1988 : 86).

Il nous semble toutefois que même la présence de lectures « hégémoniques » ou « négociées » peut manifester le pouvoir créateur des publics. En effet, non seulement les lectures qui détournent le texte de départ (les parodies, les *fanfictions* imaginant l'homosexualité du Libanais) représentent des documents intéressants, mais aussi des hommages plus proches de la fidélité au canon, comme les *playlists* des moments préférés ou les commentaires dans les pages de Facebook témoignent d'un attachement émotionnel et d'un travail concret, fonctionnant en réseau, mis en place par les internautes.

Adoptant la position de M. de Certeau, nous pouvons donc considérer que, dans la construction de l'univers transmédiatique de *Romanzo Criminale*, le travail des spectateurs compte, sinon davantage, au moins comme celui des auteurs des textes canoniques.

Signalons tout de même une précaution dans l'adoption de ce terme. Le terme braconnage se charge d'un pouvoir performatif dépassant la relation avec le texte. Si nous refusons une approche textuelle, basée sur un pouvoir « immanent » du texte, nous croyons nécessaire de signaler la permanence d'une influence exercée par les textes et

notamment, dans l'analyse des appropriations spectatoriennes, le poids de l'institution, qui garde sa place dans le rapport entre produit audiovisuel et spectateur (par exemple, le pouvoir du dispositif de droits d'auteurs, qui, nous l'avons vu pour YouTube, arrive à supprimer des contenus ne respectant pas ces droits). La culture dominante ne semble pas perdre son rôle face à ces pratiques d'appropriation ; l'excès d'enthousiasme pour la notion de braconnage nous semble un risque méthodologique.

Les lectures des spectateurs sont à analyser à la lumière de leur « perversion », selon les termes de J. Staiger, qui entend, par l'adoption de ce terme, dépasser la tripartition proposée par les *Cultural Studies* pour décrire le pacte communicatif, entre lectures « *preferred* », « *negotiated* » et « *oppositional* » (Hall, 1980). Selon Staiger, la perversion des spectateurs, loin de posséder des connotations axiologiques, signifie « un tourner le dos volontaire aux normes ; il peut également suggérer une incapacité à faire autrement¹ » (Staiger, 2000 : 2). Le point de vue de Staiger est à retenir pour sa charge critique envers les lectures immanentistes et pour l'encouragement qu'elle propose de donner des définitions des réponses individuelles aux œuvres, selon une approche matérialiste historique, centrée sur les modalités de l'adresse au public, ainsi que sur les tactiques et les stratégies mises en œuvre par les spectateurs. C'est une approche qui nous pousse à comprendre la réception comme acte psychologique et social à la fois : dans cette optique, les activités des spectateurs ne sont pas toujours à lire comme des actes qui s'écartent de la norme, mais comme des gestes répondant à des processus affectifs et cognitifs qui suivent les émotions et les sentiments mis en mouvement chez le spectateur par le spectacle.

C'est en centrant notre analyse sur le pouvoir créatif et performatif des spectateurs, plus que sur des activités de « lecture résistante », que nous pouvons appréhender les résultats de notre recherche sur le terrain, tout en considérant le travail des spectateurs moins comme une activité chargée d'un pouvoir oppositionnel, mais comme le choix de portes d'entrée personnalisées dans l'univers transmédiatique de *Romanzo Criminale*.

Les spectateurs-braconniers se réapproprient *Romanzo Criminale* mettant en place des opérations qui consistent en la conservation, la célébration et, tout à la fois, la démythification des objets culturels, sans parler de leur fusion avec d'autres produits

¹ « [...] a willful turning away from the norm; it may also suggest an inability to do otherwise ». [Notre traduction].

hétérogènes, afin d'accéder à des gratifications de différentes sortes, selon les valeurs de la communauté dans laquelle ils opèrent¹. Le film et la série deviennent ainsi des instruments d'une stratégie de production de sens et d'identité pour des groupes, dans le cadre de différentes subcultures (qui se font face, comme en témoignent les commentaires critiques envers certains doublages).

Deux remarques sont nécessaires : la première concerne la relation de ces productions dans le cadre d'une expérience transmédiatique et la deuxième les caractéristiques de l'environnement numérique dans lequel nous effectuons notre enquête.

Premièrement, en ce qui concerne le monde de *Romanzo Criminale* comme produit transmédiatique, la spécificité des vidéos de YouTube (notamment leur brièveté) devient un canal privilégié pour la diffusion d'une culture participative, permettant, par le biais de visionnages rapides, d'accéder à un univers narratif complexe.

Dans le cas d'un récit transmédiatique, il n'est souvent plus possible de mettre en évidence les modifications syntaxiques et lexicales que l'hypertexte effectue sur l'hypotexte ; les situations représentées dans le texte parodique ne sont plus identifiables comme appartenant à un texte précis. On est face à ce que Genette décrit dans *L'œuvre de l'art* comme une transcendance de l'œuvre (Genette, 1994) : le monde narratif se présente sous plusieurs formes, les rapports de filiation ne sont plus aisément reconnaissables. On ne peut plus parler de texte, on parlera d'encyclopédie intertextuelle de référence : le point de départ pour les parodies ou les pastiches n'est pas un « texte », mais un monde.

Ainsi, les formes brèves de YouTube correspondent à autant de propositions de portes d'entrée vers ce monde fictionnel : les spectateurs s'engagent à des niveaux différents pour remplir les espaces laissés vides par les produits « officiels » et pour dilater le monde transmédiatique de *Romanzo Criminale*. Chaque vidéo des spectateurs devient partie intégrante de l'expérience pour tout consommateur qui décide d'approfondir sa passion dans les sites de partage, où les extraits officiels se trouvent côte à côte avec ces produits hybrides. Les séquences du film et de la série sont mises à l'épreuve par les différentes lectures des consommateurs qui souvent se superposent, donnant lieu à des phénomènes de redondance : certaines séquences cultes sont l'objet

¹ Rappelons que la notion de communauté est très lâche, car quelquefois elle est construite par le chercheur, risque inévitable de toute ethnographie.

de pratiques mixtes, qui signalent la force d'évocation du texte original et la multiplicité de lectures possibles. Il faut donc se confronter à une modification de la notion d'hypotexte, et donc adapter notre perspective méthodologique. Le texte d'origine est pluriel, il est dilué dans les différents formats et proposé sous des médias distincts, mais convergents.

En deuxième lieu, remarquons que la publication de vidéos et, dans une moindre mesure, l'accès à la plateforme de partage pour une simple consultation, demandent l'apprentissage d'une technique : qu'il s'agisse de techniques de production et de diffusion, ou d'utilisation de mots-clés pour une requête dans le moteur de recherche, l'internaute doit s'adapter aux contraintes d'un dispositif numérique en réseau. Lorsque l'on parle de culture de la participation, nous l'avons vu, il y a souvent un excès d'enthousiasme concernant l'utopie de la construction d'une intelligence collective (cf. Jenkins, 2006a ; Lévy, 1997) par le « nouveau paradigme » numérique. Il se révèle plus intéressant de comprendre comment l'environnement numérique rend possible une série de pratiques qui existaient auparavant, mais avec des modifications concrètes concernant les contenus, la technique, la perception des produits par la réception.

Les résultats de notre enquête se placent à cheval entre les processus de distribution de la pop culture et les pratiques *bottom up* de redistribution des valeurs culturelles qui consistent en des relectures de cette culture de la part de différents groupes de spectateurs. En proposant une taxinomie de ces formes, nous avons voulu tenter de transcender la dichotomie entre discours parodique et production de *fan*, à l'aide d'une référence à la culture spécifique du dispositif dont l'esthétique et la rhétorique se développent dans une logique du *feedback*.

Les contenus s'adaptent à la réponse du public et aux contraintes technologiques (notamment la durée de dix minutes, les limites de l'attention, l'âge des spectateurs cible, et le système de classification selon la popularité). Tout utilisateur est porté à acquérir les instruments pour comprendre s'il s'agit de productions institutionnelles ou de productions apocryphes (l'objectif même de la parodie est de se faire reconnaître en tant que telle, pour que sa force perturbatrice soit efficace) : c'est un savoir acquis à travers l'expérience de l'environnement qui ne se réduit pas à la capacité à détecter des éléments « immanents » du texte.

Il s'agit d'une pratique socialisée, dont nous pensons que l'analyse ne doit pas se focaliser sur l'opposition entre production professionnelle et production amateur, car il existe une spécificité de YouTube :

[a]fin d'agir de manière efficace comme participant dans la communauté de YouTube, on ne peut pas juste importer pour la pratique créative des conventions apprises ailleurs et les compétences demandées pour les mettre en œuvre¹ (Burgess et Green, 2009 : 69).

Nous ajouterons que des phénomènes difficilement définissables, comme dans le cas des phénomènes « viraux », jouent également un rôle capital dans la détermination du succès des vidéos. Pour ces raisons, le rôle des réseaux numériques et le fonctionnement technique de ces vidéos dans ces espaces est à étudier : ainsi, les appropriations des spectateurs seront comprises à l'intérieur de dispositifs qui relient les discours, les technologies, les utilisateurs, les producteurs officiels.

La dépense en termes de temps et d'engagement des auteurs de ces produits peut être interprétée sous l'angle du contexte du jeu. Les caractères principaux des produits analysés sont l'amour pour ce qui est bizarre, pour la gratuité, pour le détachement de la vie quotidienne. Une logique ludique qui n'est pas distincte d'un fonctionnement à l'intérieur d'un réseau. Les vidéos sont liées entre elles, elles sont exposées dans les réseaux sociaux, acquérant ainsi une fonction performative dans la mise en scène de soi. You Tube, qui naît comme archive de vidéos personnelles, devient rapidement l'espace pour la mise en scène de vidéos centrées sur une représentation de soi, passant de « ton archive de vidéos numériques » (“*your digital video repository*”) à « diffusez vous-même » (“*broadcast yourself*”) : tout internaute a la possibilité de devenir créateur et distributeur de contenu.

Une culture du « vaudeville » (cf. Mc Lean, 1956) tournée vers l'aspect communautaire de l'expérience du spectacle, dans lequel les spectateurs consacrent leurs favoris par des commentaires enthousiastes et par le partage immédiat de ce qui les surprend : « le meilleur contenu de YouTube est le contenu qui est si incroyable

¹ « *In order to operate effectively as a participant in the YouTube community, it is not possible simply to import learned conventions for creative practice, and the cultural competencies required to enact them, from elsewhere* ». [Notre traduction].

qu'il faut le partager¹ » (Jenkins : 2006b). Bien que certaines similarités soient reconnaissables (le *feedback*, le respect des contraintes temporelles, la logique de l'émotion, l'importance de l'équilibre entre similaire et original), il est préférable de ne pas forcer les correspondances avec le *vaudeville*, forme culturelle qui appartient au passé. Les réécritures des consommateurs sont foncièrement insérées dans un contexte historique. En focalisant l'attention sur la valeur performative de ces extraits, nous avons souligné leur sens dans une logique de karaoké, qui met l'accent sur l'usage du produit audiovisuel comme, à la fois, indicateur du goût du consommateur et point de départ d'une mise en scène de soi à travers des opérations qui sont la source d'une création de valeurs (Burgess et Green, 2009).

¹ « *The best YouTube content is content that is so unbelievable that it has to be shared* » [Notre traduction].

Chapitre 3. Les sujets : usages expressifs et relationnels

Dans le chapitre précédent, que nous avons appelée « narrations », nous avons décrit les opérations des consommateurs qui consistent à réécrire le monde de *Romanzo Criminale*, par des techniques différentes. Les discussions dans les forums et la création de contenus *grassroot* sont un exemple de la manière par laquelle la rencontre avec le monde fictionnel de *Romanzo Criminale* produit du sens pour les individus, dans des communautés.

La caractéristique principale de ces appropriations est l'*usage* : il s'agit, dans la plupart des cas, de gestes mis en œuvre par les consommateurs s'attachant à certains éléments du produit, ou de pratiques de bricolage ayant pour résultat des effets célébratifs ou de détournement. Ces premiers résultats de notre enquête, tout en détectant certains éléments de *Romanzo Criminale* entendu comme objet, nous montrent que la rencontre avec le spectacle est rarement identifiable comme un acte solitaire, mais, au contraire, elle requiert une vérification de nos émotions personnelles, de nos goûts, de nos intuitions dans le cadre d'une ou de plusieurs relations sociales (voir aussi Leveratto, 2006). Dans les pages qui suivent, nous analyserons des formes de réponse au pouvoir sémiotique des textes se manifestant par un véritable usage de ces textes dans des stratégies d'interaction sociale. L'accent est donc mis sur les sujets.

Nous porterons notre attention sur la construction d'un sens centré sur les individus par la proposition d'une analyse des façons par lesquelles les usagers se servent de *Romanzo Criminale* pour construire leur identité, dans un espace, virtuel, où celle-ci est à construire en absence du corps. Sur Internet, on assiste aux performances des utilisateurs qui mettent en place un travail de vérification de soi, par la maîtrise d'un espace à leur mesure et ensuite par l'exposition aux autres de parties de leur vie intime.

La relation avec le produit culturel contribue à l'expression de sentiments, souvenirs, opinions politiques, autorisant ainsi une découverte de soi, première étape pour la mise en scène de l'intimité ; lorsqu'elle est affichée, en tant que goût revendiqué par un *fan* ou en tant que citation au second degré par un spectateur blasé, façonne l'image sociale de l'individu, interprétant telle ou telle caractéristique de sa personnalité. Blogs et réseaux sociaux permettent à l'internaute de se construire une vitrine, où ce mouvement d'extériorisation est rendu public : c'est le mouvement correspondant à l'« extimité », terme paru pour la première fois à la fin des années 1960

dans le cadre de la psychanalyse (Lacan, 2006) et ensuite adopté pour l'analyse des phénomènes Internet (Tisseron, 2001). Le besoin de construire une identité par la narration est, néanmoins, ressenti dès le début de l'âge moderne (Taylor, 1991) et semble s'affirmer, grâce aux outils que les nouvelles technologies mettent à la portée de tous, comme un « expressivisme » global.

Nous analyserons donc les espaces en ligne dans lesquels *Romanzo Criminale* prend une place centrale ou figure simplement comme citation culturelle ; nous étudierons les éléments des textes d'origine qui s'offrent comme des indices identitaires, afin de comprendre comment et pourquoi *Romanzo Criminale*, dans ses spécificités, devient un outil pour la mise en scène de soi dans un espace public.

3.1 Les blogs

Comme nous l'avons montré dans la première partie de ce chapitre, dans l'espace des forums une variété d'approches se rencontrent dans la construction d'une architecture collaborative autour des films. Au contraire, dans les blogs, le savoir, tout comme l'affichage des préférences, apparaît spécialisé et centré sur des formes de narration de soi. Il s'agit d'une catégorie d'appropriations qui se situe à cheval entre les « narrations » et les « sujets », car le blog est centré sur l'identité de l'auteur, mais ses contenus peuvent également circuler comme des produits autonomes. La vie d'un *blog* se construit dans le temps, mais un billet peut être diffusé sur les réseaux sociaux, et lu comme un élément indépendant, sans que ses lecteurs aient à consulter d'autres pages.

Prothèse, outil pour l'expression de soi, vitrine et fenêtre, le blog se propose, dans les cas que nous analyserons dans ce paragraphe, comme l'espace pour des réflexions, axées sur des perspectives variables, concernant les contenus ou la forme du produit audiovisuel en question. Lorsque le spectateur rédige un billet dans son espace personnel, il choisit d'afficher une posture d'auteur, proposant à ses lecteurs une vision personnelle sur le produit, qui très souvent se charge du récit des modalités de visionnage, des émotions. Le *blog* est marqué davantage que le forum par un entrelacement de dimension intime et dimension extime ; il insère l'expérience du film dans la sphère du quotidien. La dimension intime doit se construire dans un espace adapté : ainsi, une première étape est la découverte du dispositif, une forme d'apprentissage. L'auteur d'un blog doit apprendre à façonner l'espace à sa mesure et

selon ses goûts, mais répondant à des critères de lisibilité (sous forme de texte, mais également par d'autres signes graphiques : listes, images, ou par la publication de liens vidéo), afin que ses visiteurs soient encouragés à consulter les billets, à fréquenter l'espace et surtout à laisser des commentaires. Le succès d'un blog se mesure en nombre de visiteurs uniques par jour, ainsi que par le nombre de visiteurs qui accèdent aux contenus sur un temps dilaté :

On ne peut comprendre les « posts » émis sur un blog sans prêter une égale attention aux commentaires qu'ils suscitent. Sur un blog, tout se passe comme si les individus exprimaient sous des formes variées certains traits de leur identité afin de mettre cette production au service de la sélection, de l'entretien et de l'enrichissement de leur répertoire de contacts (Cardon, Delaunay-Téterel, 2006).

Romanzo Criminale apparaît comme sujet dans plusieurs blogs. Nous pouvons individuer une distinction entre des blogs caractérisés par une approche spécifiquement cinéphile ou fonctionnant comme des cadres pour un recueil de critiques de presse ; d'autres caractérisés par une approche politique, d'autres ayant des propriétés qui les rapprochent du journal intime. Nous signalerons également les spécificités des blogs italiens, des blogs français et des blogs en anglais.

Dans des *blogs* cinéphiles, l'objectif de l'auteur est de proposer des conseils sur les films à voir ; la posture est souvent empruntée à la critique professionnelle, lorsqu'il ne s'agit pas simplement d'une opération de citation de critiques provenant d'autres sites. Les internautes parlent de *Romanzo Criminale* en tant que film et en tant que série, mais, dans certains cas, on remarque la volonté de dépasser les frontières entre les différents médias, comme le souligne cette introduction d'un billet : « Bien que nous soyons dans un blog consacré au cinéma, nous ne pouvons pas nous abstenir de parler de *Romanzo Criminale* la série »¹.

Dans la plupart des cas, le blog présente un texte de quelques paragraphes accompagné d'images fixes du film. Mais, souvent, c'est moins l'opération critique que le geste de recyclage d'informations qui semble occuper la première place. Pour le réseau de blogs liés au site AlloCiné, par exemple, si le synopsis du film est toujours le même, copié du site principal, l'apport individuel des auteurs consiste dans la

¹ <http://www.cinemamagazine.it/2010/11/24/1048/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

proposition d'une mise en page et dans l'ajout de photos choisies pour illustrer le texte et, ainsi, le personnaliser.

De la même manière, un blog en langue anglaise, *Worldscinema.com*¹, réemploie la critique du film provenant d'un site de cinéma italien (la source est citée en tête du billet), qui décrit le film comme un produit de qualité se démarquant de la production italienne contemporaine et loue la valeur des acteurs tout en reconnaissant l'autorialité (*autorship*) de M. Placido. Le blog propose six images en illustration de l'article (absentes du site italien, source de la citation) qui représentent les personnages principaux par des plans rapprochés (soulignant ainsi la valeur des interprètes) et qui montrent des actions spectaculaires comme un incendie et un attentat (mettant l'accent sur la qualité du film, par le rapprochement aux productions hollywoodiennes). En outre, le blog propose des liens pour le téléchargement illégal du produit, geste qu'au moins un visiteur félicite. Ce dernier élément nous signale l'existence d'un réseau communautaire qui se sert des blogs pour la condivision moins d'informations que d'éléments difficilement partageables ; une manière de détourner le contrôle et de partager des contenus audiovisuels de manière illicite : le blog devient le dépôt de liens clandestins.

Certains blogs proposent des images fixes du film et de la série comme illustration de leur propos, d'autres retravaillent ces images afin de restituer une vision personnelle et chargée d'émotion (cela constitue le point de contact entre le blogging et le *fan art*). Il existe des blogs dans lesquels le discours ne passe que par les images : un *blog* consacré à la culture gastronomique italienne réserve à *Romanzo Criminale* un espace pour confronter les images du film et de la série où les personnages se trouvent dans un restaurant, avec un ajout textuel peu important².

Romanzo Criminale est présent dans ces blogs comme le sujet d'un ou rarement plusieurs billets, qui prennent ainsi la forme d'une fiche-film. Dans le blog, le savoir s'organise à partir d'éléments glanés dans d'autres espaces en ligne, souvent recyclés, et ensuite organisés par l'auteur dans la construction d'une vitrine personnelle similaire à une anthologie des objets culturels préférés. L'opération est similaire à un bricolage, par

¹ <http://www.worldscinema.com/2011/07/michele-placido-romanzo-criminale-aka.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.lucianopignataro.it/a/in-quale-ristorante-mangiano-i-criminali-di-romanzo-criminale/18548/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

lequel le film comme matière première est réorganisé par l'auteur selon des critères personnels.

Une autre posture est proposée par les *blogs* personnels, où l'expérience du film est racontée comme un événement qui concerne la vie privée de l'auteur qui effectue des comparaisons avec sa vie et la vie des criminels et qui évoque des souvenirs liés à ce que les événements racontés ont représenté, de son point de vue, pour l'histoire italienne :

J'ai vécu mon adolescence exactement en ces années, dans le quartier romain de Pietralata, et ces mauvais garçons je les ai rencontrés sur les bancs de l'école, dans la rue [...] J'étais le produit du prolétariat qui aspire aux valeurs et au rôle de la bourgeoisie, quant à eux, ils étaient les petits-frères des « ragazzi di vita » qui, comme le prophétisa Pasolini, allaient être vomis par la société de consommation [...] ¹.

Souvent, cette catégorie se connote par des tons spécifiquement politiques qui transforment le commentaire sur le film en réquisitoires contre la situation actuelle des mœurs politiques italiennes (« on est face à la représentation d'une Italie égoïste, pauvre, fausse, décapitée, obèse pour une overdose de pragmatisme abstrait, où il ne reste que la domination à travers des assassinat moraux et non² »). Nous retrouvons des blogs qui prennent appui sur les faits de l'univers de *Romanzo Criminale* pour analyser des événements de la politique italienne et qui effectuent donc une lecture du livre et du film comme des prétextes, ou des points de départ, pour la rédaction d'essais ou de pamphlets. Le *blog* devient ainsi un outil qui sert à l'utilisateur pour contribuer à une culture de la participation avec son savoir personnel, fruit de recherches approfondies ou d'une réflexion ayant une valeur morale.

La conscience de l'étendue du phénomène dans la culture italienne est visible par la différence entre les *blogs* italiens et les *blogs* français : les contenus, dans le premier cas, s'organisent autour d'une prise de position face à la diffusion de la série et de son succès national, avec une prise en compte du débat politique et des enjeux moraux liés à la question des « modèles d'inconduite ». Pour les *blogs* français, on

¹ <http://www.gliatronline.it/home/2010/11/17/io-di-sinistra-ossessionato-da-romanzo-criminale/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² *Ibidem*.

observe une attention prépondérante aux détails formels et la construction de critiques fondées sur des postures « néocinéphiles » et très attentives à la découverte de l'« italianité » du produit : « Bref, c'est un coup de cœur, un film que vous devez voir si comme moi vous aimez les films de gangsters qui finissent mal, ou encore pour les amateurs de cinéma italien moderne. Mais attention ! À regarder en VO ! C'est bien mieux comme ça ! »¹.

Nous y retrouvons des comparaisons, déjà vues dans le champ des forums, avec le cinéma américain de gangsters ou avec l'héritage de la grande cinématographie italienne : « Entre les fascistes et les communistes, il y a les petits bandits, une vision qui rappelle la dualité de *Libera, amore mio*, de Bolognini »² ; le jugement de valeur sur la qualité du film émerge souvent de la comparaison avec les productions nord-américaines : « Un super film ! On dirait un film hollywoodien, mais c'est italien ! »³.

Les auteurs des blogs ont la possibilité d'organiser leurs contenus dans des catégories : le film et la série apparaissent ainsi classés dans un ordre de préférences ou de sujets de prédilection, comme dans le cas suivant : le *blog* « Le point critique » d'AlloCiné propose la fiche de *Romanzo Criminale* de M. Placido dans la catégorie des « Admirables »⁴ ; un autre *blog* d'AlloCiné, « Les chroniques de Walthrius », le classe dans la catégorie appelée « Oldies »⁵.

Pour les *blogs* français, on constate une position généralisée qui se rapproche de la critique cinématographique de type classique, avec la tendance à vouloir présenter aux lecteurs le produit d'une réflexion personnelle, dérivant d'une passion ou d'une idiosyncrasie. Les intentions sont affichées en direction des internautes et encouragent les réactions en retour, comme dans le cas suivant :

Ici, je tenterai en toute modestie de faire partager ma passion pour le cinéma. Je ponctuerai ce blog de nombreuses critiques personnelles sur les films, récemment

¹ http://chroniquedewaltrius.blogs.allocine.fr/chroniquedewaltrius-158321-romanzo_criminale_le_nouveau_cinema_italien_a_du_bon.htm. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² http://cinecitta.blogs.allocine.fr/cinecitta-68380-chronique_d%C2%92une_violence_de_plombs.htm. Dernier accès le 9 mars 2011, depuis, le lien n'est plus actif.

³ http://sabostix.blogs.allocine.fr/sabostix-44214-romanzo_criminale.htm. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁴ http://blog-seb.blogs.allocine.fr/blog-seb-250759-romanzo_criminale.htm. Dernier accès le 27 septembre 2011.

⁵ http://chroniquedewaltrius.blogs.allocine.fr/chroniquedewaltrius-158321-romanzo_criminale_le_nouveau_cinema_italien_a_du_bon.htm. Dernier accès le 27 septembre 2011.

sortis ou non, ainsi que sur les séries que j'aime. J'essayerai de convaincre ainsi ceux qui ne connaissent pas, tout en débattant avec détracteurs et fans, et cela dans la plus grande convivialité ! Laissez vos commentaires !¹

Dans le champ italien, bien que l'on retrouve ce genre de « fiche-film » organisée sur le modèle de l'article de revue spécialisée, l'espace des blogs devient un territoire où la liberté des individus se manifeste de manières variées, mobilisant d'autres domaines que celui de la critique. Si une première remarque concerne les contenus, car les *blogs* français montrent moins d'intérêt à la série alors que chez leurs homologues italiens on peut observer l'inverse (c'est la série de Stefano Sollima qui représente *Romanzo Criminale*), nous devons nous arrêter sur les différences entre les manières par lesquelles l'objet culturel devient source de significations et de discours sociaux.

L'objet culturel se charge de toutes les polémiques et des discours propres de l'espace public italien que nous avons pu esquisser dans l'analyse des forums. Réapparaît ainsi la question des modèles d'inconduite, qui donne lieu à des commentaires approfondis et des analyses complètes des raisons par lesquelles le film et la série deviendraient des objets « dangereux » ou « non nécessaires ». Par exemple, un *blog* d'un spectateur adulte, qui se définit « moraliste » et attaque le caractère *complaisant* du récit, est le point de départ pour une discussion concernant les effets dans la réalité de ces modèles : « [...] peux-tu me signaler des cas certes, vérifiables, de personnes qui ont choisi d'entreprendre des carrières de criminels professionnels suite à la suggestion reçue par Freud ou Libanais ? Allez, soyons sérieux »².

Certains *blogs* consacrent des *posts* à l'analyse de *Romanzo Criminale* comme phénomène sociétal : l'auteur du *blog* *Chickenbroccoli. Amare odiare il cinema*, qui a pour objectif de disséquer les produits cinématographiques et de mettre en évidence tous les éléments qui font leur succès, rédige une fiche pour *Romanzo Criminale*—la série centrant son analyse sur l'exagération du succès obtenu par le phénomène. Il le fait en commentant des photos des t-shirts vendus dans la rue : « Mais les mêmes savent qui

¹ *Ibidem*.

² <http://cletus19.blogspot.com/2011/01/romanzo-de-che.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

étaient vraiment “ceux de la Banda della Magliana” ?¹ » et propose d’observer l’effet que feraient les t-shirts avec les personnages vrais qui sont à la base du récit.

À travers ces exemples, nous pouvons remarquer que le blog encourage une transmission de la culture par des éléments graphiques, des hyperliens et pas exclusivement des textes, conformément au dispositif de consultation typique du Web et rendu possible par les connexions haut débit.

En conclusion, nous pouvons noter que la différence entre les contributions dans les forums et les posts des blogs est à la fois quantitative et qualitative. La particularité des *blogs* est d’offrir aux internautes un espace plus ample pour les commentaires, qui se transforment, nous l’avons vu, en textes complets, organisés par catégories, dans une structure ayant ses spécificités : le texte prend une ampleur permettant à l’internaute de présenter et de justifier son propos, ainsi que d’éditer sa présentation selon une sélection de formats employant du matériel varié.

Par exemple, on retrouve un blog qui se veut un hommage à la série et qui propose une suite d’encadrés, avec des photos, des vidéos de la série ou des clips musicaux liés à la culture romaine de l’époque². Le résultat se rapproche des critiques de cinéma ou des fiches-film des magazines spécialisés mais, comme dans la plupart des cas, la personnalisation de l’espace permet à l’internaute de charger son discours avec des éléments qui détournent la « raison graphique » (Goody, 1979), mettant en avant la créativité de l’individu. Les *blogs* deviennent ainsi des vitrines personnelles, construites autour d’une volonté autoriguelle, espaces à la frontière entre l’intime et le public. Le raid irrévérencieux du « braconnier » s’accompagne désormais d’une attitude d’amateur de plus en plus évidente.

3.2 Réseaux sociaux : la mise en scène de soi

Si les blogs sont des espaces pour la production de textes structurés, par lesquels l’utilisateur parle de soi, mais qui permettent surtout de développer des critiques sur le mode de la presse officielle ou des pamphlets de nature politique, dans les réseaux sociaux le point de départ est l’individu.

¹ <http://chickenbroccoli.blogspot.com/2010/12/meglio-della-magliana.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://blog.libero.it/ROMANZOCULT/>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Espaces virtuels, les réseaux sociaux se construisent dans un temps synchrone à la vie quotidienne et les structures relationnelles qui sont encouragées sont les mêmes que celles de la vie réelle¹. Chaque utilisateur dispose d'une page personnelle, espace qui lui permet de publier plusieurs types d'information, des liens, des photos, des extraits vidéo, et de gérer les préférences de visibilité de ces contenus pour les autres personnes. Ce dispositif de relations sociales incarne l'esprit du « Web 2.0 », car il est centré sur la production et le partage de contenus (O'Reilly, 2005) : le produit audiovisuel, ainsi que l'identité des individus sont en mouvement continu, dans une articulation entre les stratégies de mise en récit de soi (Goffman, 1959) et le fonctionnement propre au dispositif. Des formes de récupération des pratiques cinéphiliques traditionnelles (le goût pour les listes, la création de canons de films favoris, la collection, l'annotation sous forme de critique, cf. de Baeque, 2003) sont accompagnées par des spécificités de la culture du réseau, dans une convergence vertueuse.

3.2.1 Facebook

Explorer les appropriations de *Romanzo Criminale* dans un environnement comme Facebook² correspond à se mesurer avec un fonctionnement en réseau, où le rôle central est attribué aux relations que les individus tissent entre eux et avec les produits culturels. Ce dispositif ne demande pas aux utilisateurs de posséder des compétences littéraires, ni de disposer d'un temps prolongé pour l'approfondissement des contenus. Au lieu de passer par la production de textes articulés, la mise en récit de soi se réalise à travers des formes brèves ou des gestes : une phrase, une image, la citation d'un produit audiovisuel servent à communiquer aux autres des émotions, des états d'âme. Une importance capitale est accordée aux commentaires que les utilisateurs laissent comme trace de leur visite sur la page d'autrui : souvent, cela peut se réduire à la simple expression de l'approbation d'un contenu publié, par l'onglet « J'aime » (les contenus – et, par conséquent, les utilisateurs qui les ont publiés – pourront ainsi être

¹ Facebook propose l'outil « *Find Friends* » permettant de « [c]hoisi[r] les personnes que vous connaissez et que vous souhaitez ajouter comme amis ».

² Réseau social choisi en fonction de son pouvoir d'agrégation massif (il compte désormais 750 millions d'utilisateurs actifs, au 11 août 2011) et l'importance qu'y recouvre la culture du divertissement. D'autres réseaux sociaux, notamment Myspace, ne nous ont pas permis d'effectuer des observations pertinentes à notre étude, en raison de l'insuffisance des données qu'ils mettent à notre disposition.

évalués par la communauté à partir du nombre de sanctions positives qu'ils ont récoltées).

Notre observation participante se fait à travers le moteur de recherche interne de Facebook : nous choisissons la requête *Romanzo Criminale* et nous explorons les résultats affichés. La recherche a été effectuée sur plusieurs années¹, afin de comparer les résultats et de rendre compte, en l'occurrence, des transformations du site. Nous nous retrouvons face à une large variété de résultats que nous pouvons résumer à deux grandes typologies d'usage : d'un côté, le produit est employé comme *fanion* pour la mise en scène de soi dans les profils personnels des utilisateurs ; de l'autre, nous observons des principes d'aggrégation des *fans* dans des espaces consacrés spécifiquement à *Romanzo Criminale*, film, série, livre ou personnages (ou acteurs).

Sur Facebook, toute activité mise en œuvre par l'utilisateur est dynamique : elle est rendue publique et visible pour les « amis ». Chaque utilisateur se trouve donc à la fois épié par les personnes dont il est ami et dans la condition de voir toutes les activités que les autres exécutent. La structure est celle d'un *Panopticon* à double sens : une forme de surveillance continue qui impose la nécessité de construire une image de soi adaptée à la totalité du réseau.

Premièrement, nous pouvons donc étudier des pratiques consistant à construire l'identité de l'utilisateur. Toute identité numérique est à construire à travers des informations qui ne proviennent pas nécessairement de l'identité physique originaire de l'individu. Avec Facebook est actualisée la règle du vivre social, étudiée par E. Goffman, qui impose à chaque individu d'organiser la façon dont il se présente et donne à voir son activité aux autres : la fréquentation de l'environnement apprend à l'utilisateur à se construire un masque adapté aux pratiques d'autrui (choix d'un nom fictif ou du nom réel, normes pour le choix de l'image du profil, *cf.* aussi Cardon, 2008).

La construction d'une représentation virtuelle ou *avatar* est une opération plus complexe qu'elle ne pourrait paraître, car elle n'est jamais dissociée d'une forme d'apprentissage des normes de l'environnement numérique et des enjeux du monde narratif choisi. Elle doit se faire, en premier lieu, par le choix d'un nom : de manière générale, les utilisateurs de Facebook choisissent leur propre nom et prénom, conformément à l'origine du dispositif (un « trombinoscope » pour les étudiants de

¹ Octobre 2008 - août 2011.

l'université de Harvard), mais, souvent, les *fans* ajoutent le pseudonyme d'un des personnages préférés. En fait, les personnages de *Romanzo Criminale* représentent le lien le plus fort entre la fiction et la dimension du quotidien. Qu'ils soient considérés comme des mythes ou des « compagnons », ils deviennent très souvent un déguisement pour les interactions sociales. Dans d'autres cas, les utilisateurs choisissent comme photo du profil une image du personnage du film ou de la série. Cela correspond à un comportement que l'on observe dans des groupes d'amis qui, dans la « vraie vie », s'amuse à s'adresser les uns aux autres en employant les pseudonymes des personnages de la série : le plaisir consiste dans la superposition du cadre de la fiction et du cadre de la vie quotidienne. La fiction commence ainsi à *entrer* dans la vie.

D'une manière plus traditionnelle, *Romanzo Criminale* apparaît parmi les préférences des utilisateurs (classées selon les catégories proposées par Facebook : films, livres, musique, télévision...) : il s'agit, en ce cas, d'un affichage de goûts se rapprochant du plaisir cinéphile pour les listes : c'est une forme de célébration qui, loin de ressembler à une forme passive de contemplation, est concrétisée en un usage social. Les titres des films ou des séries télévisées sont accompagnés de l'affiche ou de la photo d'un acteur, accompagnant ainsi le texte, par une forme graphique reconnaissable et qui évoque, pour les non-spécialistes, une partie du contenu ou du style du produit, véhiculant un plus grand nombre d'informations. Le dispositif encourage ainsi des opérations qui valorisent le texte et l'image, éléments centraux dans les nouvelles générations de sites Internet, mais il favorise surtout l'organisation d'une structure rapidement identifiable : la liste. Répertorier ses films et séries préférés par une liste répond tout d'abord à un besoin d'organiser le plaisir, afin de le rendre intelligible pour soi et pour les autres, facilitant la reconnaissance immédiate. La liste contribue aussi à définir l'identité de l'individu moins par un trait spécifique que par le cumul d'informations, selon une conception du savoir foncièrement postmoderne (*cf.* le rôle des relations entre des fragments de savoir chez Lyotard ; la prolifération de signes en l'absence d'un auteur chez Derrida).

On remarque une forme d'éclectisme dans l'affichage des goûts : si certains utilisateurs se révèlent des *fans* exclusifs de *Romanzo Criminale*, d'autres affichent un goût pour des genres et des divertissements de natures très différentes. Généralement, on observe une moindre attention (par exemple par rapport aux « anthologies

néocinéphiles » des blogs) pour la discrimination entre objets légitimes et objets illégitimes : cinéma, télévision, sports se côtoient.

Si déclarer son attachement pour un certain genre cinématographique a toujours été une manière de se situer socialement et culturellement, l'exposition d'une liste de films ou de séries télévisées devient une des modalités les plus répandues pour résumer une série de caractéristiques de l'individu. L'ajout de *Romanzo Criminale* à une liste de films préférés, le partage d'un extrait de la série accompagné d'un commentaire, l'affichage de l'image du Libanais comme photo du profil deviennent des instruments pour une mise en scène, dans un équilibre entre ce qui correspond aux goûts de l'utilisateur et la représentation qu'il souhaite donner de soi.

La relation à l'objet peut prendre des formes différentes : ainsi, les informations, constituant le « masque » social, contenues dans l'affichage de *Romanzo Criminale* dans la liste de séries télévisées d'un utilisateur communiquent aux autres, selon les contextes, des informations différentes : la signification de chacun des ces masques variera selon le contexte de lecture. Pour certains utilisateurs, afficher cette préférence correspondra à signaler son appartenance à une communauté de *fans* ; pour d'autres, un goût pour une télévision « de qualité » (c'est un qualificatif qui, dans de nombreux commentaires, désigne la série) ; pour d'autres, enfin, il s'agira d'un geste au second degré, jouant avec des conduites que l'opinion commune réproouve et signalant ainsi l'appartenance à une élite qui peut, pour des raisons culturelles, tourner en objet de dérision les productions télévisuelles italiennes contemporaines.

Ajoutons à ces remarques que ces pratiques de mise en scène de soi se développent dans un dispositif centré sur le retour d'information (le nombre de réactions produites par les autres utilisateurs contribue, aussi, à la définition de l'identité numérique de l'individu). De ces remarques émerge le fait que, au moins dans cette modalité d'usage du réseau social, les films et les séries télévisées doivent être considérés non pas en tant que « textes », au sens d'objets autour desquels les consommateurs mettraient en place des opérations de déconstruction en éléments signifiants à des fins herméneutiques, mais plutôt comme des occasions de produire une présentation de soi. Ils contribuent à la construction d'une identité « déclarative », qui consiste dans l'ensemble des données saisies par l'utilisateur pour se présenter aux autres (Georges, 2009).

Néanmoins, les spécificités audiovisuelles jouent un rôle central dans les réseaux sociaux : des extraits présents dans les pages personnelles des utilisateurs dynamisent la structure des listes, proposant en direct le partage d'un moment de spectacle. L'utilisateur est encouragé à partager tout contenu qu'il a aimé et, même, ce qui n'est pas partagé n'a pas d'existence dans un réseau (« *If it doesn't spread, it's dead* », Jenkins 2009a). Ainsi, l'un des gestes les plus communs sur Facebook est le partage d'extraits, pratique qui favorise la circulation de vidéos et son exposition aux commentaires de la communauté. Souvent rendues publiques avec un esprit décalé, ces vidéos nous renseignent sur les goûts de l'utilisateur qui les a choisies. Dans le temps, elles servent à tisser les contours de l'identité de l'individu, *via* des phénomènes de stratification : les traces des opérations effectuées sur le Web sont persistantes dans le temps.

Toute action est signifiante dans un réseau social : le geste d'appréciation (l'onglet « J'aime ») et même l'adhésion à un « Groupe » correspondent à des pratiques « déclaratives ». Un des gestes les plus fréquents chez les utilisateurs est effectivement la création ou l'adhésion à une communauté de taille réduite ou sur l'échelle globale (on peut adhérer à un groupe de *fans* de tout type de produit culturel), qui mérite une attention particulière car il en découle une série de spécificités liées au potentiel du récit transmédiatique d'agir en tant qu'univers, capable de fédérer des réseaux propres.

Pendant les trois ans de notre étude, les « Groupes » et les « Pages »¹ consacrés à *Romanzo Criminale*, film et série (et, parfois, « contre » le film ou la série), à ses personnages et aux acteurs, n'ont cessé de se développer.² En outre, il existe des quiz ludiques, créés par les usagers et concernant les personnages du film et de la série ; on peut trouver aussi des « événements » liés à *Romanzo Criminale*, privés ou à l'usage d'un nombre élargi d'utilisateurs (invitations à assister à un visionnage du film ou de la série, soirées dans des boîtes de nuits en l'honneur d'un des acteurs, etc...).

Les groupes non-officiels sont très nombreux. On retrouve des pages avec un ou deux *fans* seulement, ou des pages avec des milliers de *fans*. L'acte de créer une page

¹ Dans les derniers mois, les « Groupes » et les « Pages » ont évolué : désormais (août 2011) les « Groupes » sont consacrés au partage d'informations temporaires avec un nombre réduit de contacts. Pour le partage d'activités avec un large nombre d'utilisateurs, les pages sont l'instrument conseillé par le site (voir aussi Paul Boutin, « Facebook Groups Made Easy », *The New York Times*, 5 août 2011. Article disponible à la page <http://gadgetwise.blogs.nytimes.com/2011/08/05/facebook-groups-made-easy/>. Consulté le 12 août 2011).

² Cent trois « pages » et plus de cinq cent « groupes » de Facebook sont consacrés à *Romanzo Criminale* (avril 2011).

est, en soi, une partie du plaisir de l'expérience de l'audiovisuel sur Facebook. Bien que des raisons liées au désir d'apprendre le fonctionnement du réseau social soient à la base de la production d'une bonne partie des contenus, la création d'un « Groupe » ou d'une « Page » n'est pas qu'une expérimentation ludique du dispositif : c'est un geste qui correspond à la mise à l'épreuve des capacités d'un individu à regrouper des amis (ou de son potentiel comme leader d'opinion). Il s'agit d'un plaisir déclaratif : l'utilisateur qui crée une page, affiche son goût et teste ainsi la force performative de ce goût auprès de ses « amis ». Bien qu'on ne puisse pas trouver une définition de la formule du succès sur Facebook, on peut noter que certaines pages « fonctionnent » mieux que d'autres : leur succès dépend du titre, qui doit être efficace, provocateur, ainsi que des contenus proposés, qui doivent être riches et soignés (photos, informations) : l'esprit *cool* (Pountain et Robins, 2000) semble caractériser ces espaces et cela est lié aux spécificités de l'objet culturel qui est en cause dans cette étude. Nous pouvons signaler l'existence de pages consacrées aux personnages et de pages où l'ensemble du film ou de la série sont appréhendés comme des phénomènes cultes.

Pour ce qui concerne le contenu des « Pages », nous pouvons observer, dans la plupart des cas, une simple description des caractéristiques psychologiques et de la narration des événements qui concernent les personnages, la citation de répliques du film ou de la série, ou, dans des cas moins fréquents, de discussions concernant les contenus du produit, selon des modalités que nous avons déjà observées pour les forums. Nous observons le désir de prolonger l'expérience de la série, après la fin de la deuxième saison : de nombreuses contributions constituent, comme dans les forums, des manifestations de résistance aux stratégies de diffusion officielle par la proposition d'une troisième saison. D'autres discussions s'attachent à l'identité romaine : *Romanzo Criminale* devient le véhicule d'une culture qui se définit à travers le langage (le dialecte des banlieues de Rome) et par opposition à la culture bourgeoise ; en même temps, la conscience de la qualité du produit fait dire à certains *fans* qu'ils sont fiers d'être Italiens.

Qu'elle ait un nombre important d'inscrits ou qu'elle soit un refuge pour un petit groupe d'amis, toute page peut devenir une véritable communauté, dans laquelle un nombre variable d'utilisateurs échange quotidiennement : dans certains cas, les administrateurs du site ou les utilisateurs publient une vidéo ou la citation d'une

réplique et encouragent les commentaires des autres, opérations qui, souvent, donnent lieu à de véritables discussions. Les réactions des usagers sont, premièrement, le signe de la reconnaissance de l'extrait : on identifie la source de la citation et, par-delà, on confirme l'appartenance au groupe par le partage d'un savoir. Néanmoins, les échanges peuvent se transformer en déclarations d'amour pour un personnage ou pour un acteur (souvent, comme dans certains forums, il y a superposition de la dimension de la fiction et de la vie). Bien que dans la plupart des pages les commentaires soient produits par des utilisateurs hommes, les protagonistes des discussions les plus animées et les plus articulées sont souvent des femmes, comme dans la page « Romanzo Criminale – TV Show ». Deux *fans* animent la page par des publications quotidiennes, et manifestent par plusieurs signes leur passion pour le produit : il s'agit de femmes d'environ quarante ans, une d'entre elles porte un t-shirt avec la citation d'une réplique de la série. Elles communiquent autour de leur passion pour le Libanais (elles souhaiteraient assister au célèbre match de football sur la plage de l'épisode 2, une d'entre elles avoue avoir pris en photo « l'appartement du Libanais », c'est-à-dire les lieux du tournage de la série) et de leur haine pour le Dandy, qu'elles qualifient d'ignoble. Elles développent aussi une lecture inédite sur les préférences sexuelles de celui-ci, conjecturant sa possible attraction pour le commissaire Nicola Scialoja : « son amour pour Patrizia est un prétexte [...] pour cacher ou renier ses fantaisies qu'il a, quand personne ne le voit, sur un certain N.S. (voyez-vous de qui je parle?)... je plaisante, bien sûr, mais pas excessivement... ».

Les pages deviennent aussi l'espace pour la production de *fan art* : par exemple, une de ces *fans* publie des photos retravaillées avec des logiciels spécifiques, qui montrent ce qu'elle aurait voulu voir dans la deuxième saison¹. Dans la première image, les trois protagonistes et deux autres membres du gang sont réunis sur la même plage où, dans le deuxième épisode de la première saison, un pacte d'amitié est scellé entre les personnages par un match de football ; dans la deuxième, elle insère une image d'elle-même dans un cadre représentant tous les membres du gang attablés autour de quelques bouteilles, du pain et du fromage, pour un dîner convivial. La *fan* propose ainsi sa lecture personnelle de la série, soulignant une des raisons de son attachement, la proximité de la dimension quotidienne : elle arrive à habiter un monde fictionnel qu'elle

¹ <https://www.facebook.com/group.php?gid=358738296674#!/photo.php?fbid=2013342286117&set=o.37545544019&type=1&theater>. Dernier accès le 12 août 2011.

façon à sa guise, suivant une lecture tout à fait personnelle qui en gomme les aspects les plus brutaux, notamment l'événement de la mort du Libanais. Les autres internautes applaudissent à ce geste, dont ils félicitent la créativité.

Au-delà de ces lectures non orthodoxes ou formes de créativité inédites qui se manifestent dans des espaces d'impostation plutôt traditionnels, on rencontre souvent des « Pages » qui se présentent comme des territoires d'expérimentation dont la charge est déjà reconnaissable dans le titre. L'attachement pour le produit émerge d'un titre où l'émotion est portée au premier plan : « Pour ceux qui ont pleuré lors du dernier épisode de *Romanzo Criminale* »¹. Dans d'autres cas, la page a pour simple fonction d'exprimer la déclaration provocatrice d'une préférence « On s'en fout de *Twilight*, nous attendons la deuxième saison de *Romanzo Criminale* »². Les « Pages », conformément à un des usages officiels qu'en propose le site Facebook, deviennent également des espaces pour lutter en faveur d'une cause politique, dans un jeu au second degré entre fiction et réalité : par exemple, un groupe propose de manifester pour la libération de Buffle, emprisonné (dans la série) alors que Dandy est en liberté³.

Sur la page des *fans* de la série, créée par Sky Cinema, que nous avons analysée dans le chapitre consacré aux paratextes officiels (première partie, chapitre 5), nous pouvons observer une série d'activités qui nous offrent une clé de lecture de ces espaces comme des « espaces de jeu ». Bien que l'espace soit contrôlé par les producteurs, on retrouve différentes formes d'appropriation du produit, ainsi que de la « Page ». On y observe des réactions émotionnelles, le développement de discussions. Il est possible de remarquer que les annotations se multiplient lors des moments les plus fébriles de la vie du produit : la fin de la première saison de la série, qui laisse les spectateurs en suspens avec le *cliffhanger* de la mort du protagoniste ; les nouvelles du plateau de tournage, avec l'ajout de photos des *fans*, pendant l'attente de la deuxième saison.

Face à la présence de ces espaces créés par des *fans* pour des *fans*, nous retrouvons des groupes comme « Pour tous ceux qui en ont marre des *fans* de *Romanzo*

¹ <http://www.facebook.com/pages/Aver-pianto-allultima-puntata-di-Romanzo-Criminale/150329431683638?sk=info>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² <http://www.facebook.com/pages/Ma-ke-TwiliGht-nOi-stIamo-AspettandO-la-secOnda-seriE-di-rOmanzo-cRiminale/252065664542#!/pages/Ma-ke-TwiliGht-nOi-stIamo-AspettandO-la-secOnda-seriE-di-rOmanzo-cRiminale/252065664542?sk=info>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

³ <http://www.facebook.com/pages/Bufalo-Libero/158268120885336?sk=info> dernier accès 15 août 2011.

Criminale », ou pour ceux qui déclarent détester la série : c'est l'attitude des *anti-fans*¹. Sur un ton plus ironique, une « Page » propose de répertorier « Les répliques pas cool et pas romantiques de *Romanzo Criminale* »² avec des phrases qui, par leur banalité, contrastent avec les répliques considérées cultes, célébrées dans la plupart des autres « Pages » et mettent en évidence la banalité et le caractère ridicule des personnages (ainsi que de leurs *fans*).

Le réseau social devient aussi l'espace pour afficher la préférence pour les modèles d'inconduite : des lectures du produit comme d'une anthologie de comportements non autorisés par la société civile émergent, dans un jeu où les confins entre jeu et réalité sont difficiles à préciser. Les protagonistes sont admirés pour leur dédain de la Loi, leur désir de gloire et la démesure de leur fortune : leurs actions transmettent le vertige de l'interdit, comme une course en moto en excès de vitesse. Ils deviennent des modèles à imiter : en témoignent les pages ayant pour titre « Pour ceux qui aiment se sentir un de *Romanzo Criminale* » ou « À la sortie de la salle je me suis senti un criminel »³ ou « *Romanzo Criminale*... un film ? non, un style de vie »⁴.

L'affichage de ce plaisir vertigineux est une forme de mise en scène de soi : ce qui est en jeu dans cette pratique est le plaisir de montrer l'appartenance à une culture qui s'oppose aux modèles acceptés par la société. *Romanzo Criminale* devient le fanion que l'on expose pour communiquer son appartenance à la culture des banlieues de Rome, ou, dans un sens plus large (de nombreux *fans* ne sont pas romains), à une subculture qui a comme valeurs l'esprit de groupe, l'honneur, la révolte contre toute forme de bienséance. Nombreux sont les internautes qui partagent la satisfaction d'avoir acheté le t-shirt à l'effigie d'un des personnages⁵.

¹ Les *anti-fans* sont des individus qui s'investissent dans la mise en place de pratiques fondées sur l'aversion contre un produit culturel. Par conséquent, le *anti-fans* s'oppose à des groupes de *fans* d'un produit. Tout *fandom* implique un *anti-fandom* car, par exemple, une même galaxie ne peut pas contenir en même temps *Star War* et *Star Trek* (J. Gray, 2003). Cf. aussi Jenkins; 1992; Hills; 2002.

² <http://www.facebook.com/pages/Le-frasi-non-fiche-e-non-romantica-di-Romanzo-Criminale/178823658818078>. Dernier accès le 13 août 2011

³ <http://www.facebook.com/pages/Adolescenti-che-dopo-aver-visto-romanzo-criminale-si-credono-dei-veri-boss/100809109996700>. Un commentaire sarcastique stigmatise l'habitude de certains adolescents de se donner le pseudonyme des personnages, mais rappelle aussi la qualité du film.

⁴ <http://www.facebook.com/group.php?gid=76539560487#!/group.php?gid=76539560487&v=wall>, Dernier accès le 14 août 2011.

⁵ Juste avant de conclure notre enquête, lorsque nous effectuons une nouvelle recherche afin de mettre à jour nos résultats, une « Page » Facebook capture notre attention. C'est une page de *fans* qui renvoie à la version allemande d'un site de vente de particulier à particulier dans lequel il est possible d'acheter un t-shirt avec l'inscription « La Bande de la Magliana, la vraie histoire »⁵ : les criminels estampillés n'ont pas

Le désir d'adhérer à ces modèles est visible sur les photos que certains *fans* publient dans leurs profils, que nous retrouvons également dans les blogs, mais que les réseaux sociaux élèvent à des indices identitaires : de nombreux adolescents et adultes imitent les postures des protagonistes telles qu'on peut les voir dans les images qui circulent sur la Toile. Dans la plupart des cas, il s'agit de l'imitation d'une technique du corps (Mauss, 1934) : un regard, une position. Dans l'espace consacré aux photos des *fans*, dans la « Page » officielle de la série¹, on retrouve des exemples intéressants : élément commun de la majorité de ces images est la présence du *fan* lui-même. Le corps est employé ainsi comme le premier signe de reconnaissance, support et objet d'un échange. Premièrement, des photos classiques des heureux qui, ayant rencontré un des acteurs dans une boîte de nuit, prétendent poser avec lui (et de préférence lorsqu'ils arborent un t-shirt à l'image d'un des personnages²). Dans d'autres situations, les *fans* aiment imiter leurs idoles ou, simplement, leur style : hommes et femmes, adolescents et adultes se mettent en scène (ou mettent en scène leurs enfants !) dans des poses qui les rapprochent des atmosphères de la série.

Lorsque les moyens à leur disposition le rendent possible, la mode des années 1970 et 1980, la culture des gangsters, les motos, les voitures, la cigarette, les lunettes de soleil et le blouson en cuir sont affichés comme les éléments d'une culture partagée, performances qui contribuent à la définition d'une identité : dans la culture *pop* « les habits sont la façon qu'a le corps de parler. Sans eux, il n'aurait rien à dire³ » (Frith, 1998 : 218).

Ainsi, certaines photos représentent des mises en scène fidèles à l'aspect des personnages, sur le mode du déguisement⁴ et se montrent sensibles aux transformations du style d'une saison à l'autre (dans le cadre d'une fête de carnaval dans un lycée, six

les visages de Francesco Montanari, Vinicio Marchioni et Alessandro Roja, comme pour celles qui circulent dans les espaces en ligne conventionnels, mais ceux de vrais bandits, arrêtés ou encore en liberté, qui donnèrent vie à la vraie bande, à Rome, en 1977.

¹ Juste avant la diffusion de la deuxième saison (17 novembre 2010), le Groupe « Romanzo Criminale la série » comptait 86 306 inscrits. À l'heure actuelle (14 août 2011) le même groupe compte 157 992 inscrits.

² <http://www.facebook.com/search.php?q=romanzo%20criminale&init=quick&tas=0.6656520361911579&ref=ts#!/photo.php?fbid=1713150922511&set=o.126491090733420&type=1&theater>. Dernier accès le 14 août 2011.

³ [Notre traduction].

⁴ À ce propos, remarquons aussi l'existence, dans le monde des *fans*, de l'activité consistant au déguisement avec les costumes des personnages de fiction préférés (d'abord, en Amérique du Nord, dans des festivals consacrés à une saga, comme *Star Wars* ou *Star Trek*, ensuite et notamment au Japon, pour les *fans* de *manga*, dans la vie de tous les jours) : c'est le hobby qui se nomme *cosplay*, contraction des termes anglais *costume* et *play*.

adolescents s'habillent imitant respectivement le style de Dandy dans la première saison, Buffle, Fil de Fer, Froid, Dandy de la deuxième saison, Scialoja¹).

D'autres correspondent davantage à l'imitation d'une encyclopédie générique, sans que les accessoires choisis aient une correspondance avec les modèles de la série télévisée ou du film. Pour ces objets, seule leur insertion dans la page des photos des *fans* rend possible une interprétation en termes d'hommage à la série. Nous pouvons observer des adultes qui se mettent en scène avec cigarettes et revolvers, Ray Ban et bagues aux doigts, imitant un style mafieux au sens étendu, plus qu'un personnage de la série. Certaines images sont retouchées afin de faire paraître dans le coin en haut à gauche le logo de la série télévisée, pour que l'hommage soit évident (et pour que la photo soit exportable dans d'autres espaces, pour d'autres usages sociaux ?).

Rappelons que le logiciel pour iPhone, décrit dans le premier chapitre de cette étude, permet de se prendre en photo et de retoucher l'image de manière à faire apparaître en surimpression des accessoires numériques imitant le style des personnages de la série (cheveux coiffés comme dans les années 1970, chemise, lunettes solaires...). La page officielle de la série télévisée contient ainsi un espace dédié à répertorier toutes les photos des *fans* qui se photographient ainsi transformés par « un style criminel »². La majorité des *fans* sont des hommes entre 24 et 35 ans qui s'efforcent de ressembler aux trois protagonistes de la série, mais de nombreuses femmes proposent, elles aussi, des images respectant la dimension genrée (très simplifiée) proposée par le logiciel : la plupart d'entre elles choisissent une coiffure et des lunettes féminines, le manteau du personnage de Patrizia et, dans la description, se disent prêtes à intégrer la « Banda »³.

Dans d'autres cas, c'est l'espace qui devient protagoniste. Des *fans* aiment visiter les lieux du tournage et se prendre en photo « sur la même plage de la série »⁴ ou « en bas de chez le Libanais ». D'autres exemples contiennent en plus la description de

¹ <http://www.facebook.com/search.php?q=romanzo%20criminale&init=quick&tas=0.6656520361911579&ref=ts#!/photo.php?fbid=1748973977484&set=o.126491090733420&type=1&theater>. Dernier accès le 14 août 2011.

² http://www.facebook.com/search.php?q=romanzo%20criminale&init=quick&tas=0.6656520361911579&ref=ts#!/SkyCinema.RomanzoCriminaleLaSerie?sk=app_10531514314 dernier accès 14 août 2011.

³ Une femme d'origine cubaine publie sa photo retouchée et ajoute, revendiquant à la fois sa féminité et ses origines : « Allez les gars, y a-t-il de la place pour une cubaine dans la « banda » ? » (<http://www.facebook.com/photo.php?fbid=1772316877296&set=o.126491090733420&type=1&theater>) Dernier accès le 15 août 2011.

⁴ <http://www.facebook.com/search.php?q=romanzo%20criminale&init=quick&tas=0.6656520361911579&ref=ts#!/photo.php?fbid=1840353041494&set=o.126491090733420&type=1&theater> et http://sphotos.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-snc1/hs036.snc1/2416_1084325555188_1437867732_239809_6867_n.jpg. Dernier accès le 14 août 2011.

l'événement représenté par la découverte du lieu : une *fan* raconte, ainsi, d'avoir failli attraper un rhume pour avoir voulu chercher l'endroit de l'attentat contre le Buffle que l'on voit dans le premier épisode¹.

Facebook répond au besoin de réunir des amis autour d'un attachement (communautés affectives) et, souvent, autour d'un événement. Les usagers peuvent en fait créer des « événements » auxquels inviter leurs contacts. Le visionnage de la série devient ainsi un spectacle à partager et le réseau ne fait qu'amplifier cette forme d'usage. De nombreux groupes sont nés dans les jours qui précèdent la diffusion de la deuxième saison, en novembre 2010, pour organiser des séances télévisuelles collectives, des « soirées *Romanzo Criminale* », des « dîners *Romanzo Criminale* », ouverts à tous, même à accès payant² ou sous la forme d'événements privés³.

Depuis le mois d'août 2010, Facebook offre l'outil de géolocalisation appelé « Places », qui permet à l'utilisateur de signaler le lieu où il se trouve, par un plan et le partage d'un message sur son profil. L'utilisateur peut donc signaler sa présence dans un endroit, tout en décrivant l'activité qu'il est en train d'y exécuter : *Romanzo Criminale* est ainsi employé comme clé de lecture d'un lieu auquel il donne une intelligibilité pour une communauté de *fans* : grâce à ces données, on pourrait idéalement définir une cartographie du plaisir du spectacle. De nombreux résultats, à partir de la requête « *Romanzo Criminale* », correspondent à des lieux dans lesquels les usagers ont accédé (« faire check-in », selon la terminologie employée par l'outil) tout en signalant une activité liée au produit audiovisuel. Par exemple : « Letto & *Romanzo Criminale* » indique une rue de la ville d'Ostie où un utilisateur est en train, à une date et à un horaire précis, de consommer le produit, allongé dans son lit ; ou, encore, « *Impegnato con Romanzo Criminale* », dans la ville de Cosenza, signale que l'utilisateur a décidé de se couper du reste du monde pour se consacrer au visionnage du film ou de la série. Cet usage du réseau social nous renseigne sur les modalités de visionnage et nous permet de construire des hypothèses sur l'expérience de visionnage de ce produit. Bien que l'application soit conçue pour pointer l'endroit géographique où se trouve l'utilisateur, il semble que dans ces cas l'expérience se définit davantage autour du contenu qu'autour du lieu : *Romanzo Criminale* s'affirme comme une activité autonome,

¹ <http://www.facebook.com/search.php?q=romanzo%20criminale&init=quick&tas=0.6656520361911579&ref=ts#!/photo.php?fbid=1691924410871&set=o.126491090733420&type=1&theater>. Dernier accès le 14 août 2011.

² <http://www.facebook.com/event.php?eid=163803110325942>. Dernier accès le 14 août 2011.

³ <http://www.facebook.com/event.php?eid=107385015996436>. Dernier accès le 14 août 2011.

renvoyant à une conception rituelle ou sacralisée de l'expérience filmique, à effectuer rigoureusement chez soi, à l'abri des distractions.

Sur un autre ton, lié à la correspondance entre fiction et réalité et à la force de la circulation des discours concernant l'univers de notre objet transmédiat, on observe qu'un « *check in* » a été effectué au « bar di Franco Romanzo Criminale », vraie *location* (au sens américain du terme) de la série télévisée. Dans d'autres cas, lorsque dans le titre n'apparaît que « Romanzo Criminale » avec l'indication d'une rue, on est dans l'usage du titre du produit audiovisuel comme d'une étiquette pour décrire un lieu ou une situation vécue dans un lieu déterminé. La ville est ainsi façonnée par l'expérience de l'audiovisuel, qui devient une clé de lecture partageable.

À côté de ces pratiques mises en place par les utilisateurs, des exemples d'habitation d'un dispositif généré par les producteurs sont observables. La page des *fans* de la série proposa, le 16 novembre, juste avant la diffusion de la deuxième saison, un dialogue en ligne avec les protagonistes. Les internautes étaient encouragés à assister à une interview vidéo gérée par un journaliste et à envoyer via un système de conversation en ligne, leurs questions aux acteurs. La page Facebook devient ainsi un espace de diffusion d'informations et d'appropriation directe des secrets de tournage, suivant une stratégie de *marketing* qui vise à construire une mythologie du produit.

Au contraire, un nombre considérable de groupes s'opposent à cette culture de la célébration des criminels, engageant une réflexion sur le rapport entre vérité et fiction. Dans la « Page » « Ados attardés qui vénèrent *Romanzo Criminale* » plusieurs attaques contre les *fans* du Libanais émergent, comme la suivante, dont on remarque l'ouverture correspondant à un calque de l'encouragement typique des hommages des *fans* : « Allez Libanais, honneur à toi, tu n'es qu'un voleur assassin qui prend accords avec la mafia et l'État ! »¹.

On pourrait se demander si l'attachement pour le produit et son affichage dans les réseaux sociaux ne sont qu'un phénomène italien. Nous avons vu que, dans les espaces des blogs et des forums, il est possible d'étudier un bon nombre d'appropriations par des origines culturelles extrêmement variées. Si afficher sa préférence pour *Romanzo Criminale* correspond à mettre en avant un lien avec la culture de Rome et la culture politique italienne, les usages observés sur Facebook ne se

¹ <http://www.facebook.com/pages/Adolescenti-ritardati-che-venerano-Romanzo-Criminale/152727338112126#!/pages/Adolescenti-ritardati-che-venerano-Romanzo-Criminale/152727338112126?sk=wall&filter=1>. Dernier accès le 14 août 2011.

limitent pas au contexte italien. Le produit est employé comme fanion que les internautes utilisent pour déclarer leur statut de hors-de-la loi, dans le contexte français ou dans celui d'autres pays européens.

Bien qu'il existe des « Pages » ou des « Groupes » fondés par des spectateurs d'autres origines, il est plus fréquent d'observer la présence de ces spectateurs dans des espaces fondés par des fans italiens. Des internautes français rejoignent des groupes fondés par des fans italiens dans le désir de se rapprocher de la culture d'origine du produit, partageant leur attachement avec des spectateurs plus avertis (en raison de la connaissance de la langue et des anticipations qu'ils possèdent, notamment au sujet de la deuxième saison qui, à l'heure actuelle, n'a pas encore été diffusée en version française).

Ces usages confirment que la mise à jour de notre profil n'est pas juste l'expression idiosyncrasique du moi, mais toujours une opération performative directe ou indirecte, ayant des conséquences sur la sociabilité.

De la même manière, les jeux qui apparaissent régulièrement dans les profils des usagers (quiz de personnalité, tests) permettent de mettre à l'épreuve les compétences sur un savoir spécifique lié à un monde narratif (en l'occurrence, un savoir cinéphile ou une passion de « cinéphage »)¹. Le quiz pour comprendre « à quel personnage de *Romanzo Criminale* on ressemble le plus » pose à l'utilisateur qui s'y prête des questions personnelles, mais ayant le pouvoir de tester à tout moment sa connaissance textuelle. Par exemple, les réponses fermées qui sont proposées pour la question concernant ce que l'on a envie d'acheter dans une boutique de vêtements pendant une journée de courses permettent au *fan* d'identifier les différents profils possibles correspondants. Ainsi, le résultat sera comparable à celui des « amis », devenant le signe d'une affinité élective.

3.2.2 YouTube

Si, dans la première partie de ce chapitre, nous avons décrit l'espace de YouTube pour étudier le partage de vidéos, à présent, il s'avère nécessaire de définir brièvement les caractéristiques de la plateforme en la considérant sous l'angle des rapports avec les réseaux sociaux et en tant que réseau social lui-même.

¹ <http://apps.facebook.com/quiz-romanzo-bchcjb/?installed=1>. Dernier accès le 14 août 2011.

YouTube, nous l'avons vu, fonctionne comme un dépôt de fragments de films ou de séries télévisées, mais aussi d'une panoplie de vidéos « apocryphes », produites *ex-novo* par les usagers ou fruit d'exercices de *remix* (Lessig, 2008) qui proposent des alternatives à la transmission traditionnelle des biens culturels, notamment à travers des pratiques d'*échange*¹. La centralité du partage en fait un espace fonctionnant en réseau et connecté à des réseaux externes.

Premièrement, nous pouvons remarquer que les réseaux sociaux donnent une nouvelle visibilité aux produits de la plateforme, par des liens directs ou à travers plusieurs passages. La possibilité de publier sur Facebook une vidéo trouvée sur YouTube est une des pratiques les plus courantes. Les commentaires seront alors affichés sur la page Facebook de l'individu responsable de l'exportation de cette vidéo. Ou, encore, dans une page de *fans* un internaute publie un lien qui renvoie à un site qui recense toutes les séquences des morts les plus spectaculaires de la série télévisée² : Facebook devient alors la vitrine pour des informations provenant d'ailleurs.

En deuxième lieu, on observe un fonctionnement en réseau et des processus de création d'identités dans l'espace même de YouTube : de plus en plus d'utilisateurs ont leur « chaîne » personnelle qui leur permet de télécharger des vidéos vers la plateforme. Les usagers peuvent personnaliser l'aspect graphique de leur page, insérer des données personnelles (photo, âge, sexe, origine géographique, goûts). Ainsi, la circulation des vidéos a toujours une origine reconnaissable et la publication d'extraits contribue en retour à enrichir l'identité de l'individu. En outre, les usagers peuvent s'inscrire aux pages des autres, devenant leurs *fans*. Des positions auctorielles se dessinent, encourageant un fonctionnement pouvant se résumer ainsi : c'est le retour d'information (*feedback*), mesurable par nombre de visites, nombre de clics, nombre de commentaires, qui détermine la vie des produits de YouTube. Ainsi, certains usagers deviennent des véritables *stars* de la plateforme. L'identité personnelle se construit à travers l'exposition de marqueurs qui ne se résument pas à la déclaration d'une préférence, mais qui concernent de près la structure en réseau du dispositif et qui se basent sur des critères qualitatifs extrêmement éphémères (liés à une période et à un contexte précis).

¹ Cf. aussi Lindeperg, Frondon et Allard, 2003, pour une réflexion autour des enjeux économiques et culturels des nouveaux « objets multimédias ».

² <http://www.ledieci.net/tv-le-dieci-memorabili-morti-in-romanzo-criminale---la-serie-34.html>. Dernier accès le 15 août 2011.

3.3 L'identité du spectateur entre réel et virtuel

Si, dans la vie sociale, parler d'un film ou d'une série télévisée a toujours été une manière de donner aux autres une certaine représentation de nous-mêmes, pour nous définir socialement et culturellement (Bourdieu, 1979), les nouvelles manifestations « virtuelles » de l'audiovisuel, dans les sites de partage de vidéos et dans les réseaux sociaux, offrent un nouveau visage aux rites d'interaction liés à l'audiovisuel. En l'absence du corps, « l'utilisateur doit *prendre* existence pour communiquer : s'il ne crée pas un profil personnel, il n'existe pas pour la communauté car il n'est pas visible pour elle » (Georges, 2009 : 6). Ainsi, le goût devient un puissant instrument de reconnaissance.

Le spectateur dispose d'outils lui permettant d'effectuer des opérations de mise en scène de soi (Goffman, 1959) dans un réseau : il met à jour son « statut » sur Facebook publiant l'extrait qu'il est en train de visionner. Facebook offre la possibilité à ses usagers de créer sa propre façade sociale *via* l'expression de goûts (et de dégoûts) personnels dans différents domaines, ou *via* l'adhésion à des groupes qui rassemblent les individus autour d'un sujet de prédilection, selon une logique de *fandom*, mais plus légère (signalons au passage la récente transformation de l'action « Devenir fan » en « J'aime », signifiant peut-être le besoin d'une forme d'adhésion moins prenante).

Le « Web 2.0 » permet de développer, entre autres, une identité « agissante » liée à la production et à la publication de contenus (Georges, 2009). Nous bâtissons notre identité en passant par l'appropriation des produits de notre culture : l'audiovisuel se prête à des usages qui contribuent à rendre présent – dans l'absence – le corps des spectateurs. L'audiovisuel se trouve donc employé comme *fanion* pour la mise en scène de soi, à l'image des masques des acteurs sociaux de Goffman, mais il devient aussi un élément que les autres peuvent s'approprier de manières différentes, construisant ainsi à la fois un profil de l'objet et un profil de la personne qui l'a publié¹.

L'expérience de l'audiovisuel est caractérisée par un aller-retour entre le réel et le virtuel. Rendu possible par une suspension consentie de l'incrédulité, mais ancré dans le vécu de ses spectateurs, le pacte cinématographique est un entrelacement du cadre de la vie quotidienne et du cadre de la fiction. Internet apparaît comme un espace

¹ Néanmoins, l'utilisation du terme communauté, lorsque les liens sont *faibles*, nous semble risqué. Les *fan pages* sont l'exemple qui se rapproche davantage de la notion de communauté, regroupant des individus qui ont les mêmes intérêts, alors que l'espace global de Facebook est plutôt le lieu de liens *faibles*.

délocalisé qui, présentant les produits audiovisuels sous une forme « virtuelle », est adapté à satisfaire en tous lieux et à tout moment de la journée le désir de divertissements populaires ou la soif de produits culturels légitimes des différents publics. Mondes parallèles à la vie quotidienne, les espaces Internet n'en sont pas moins réels : l'expérience de l'audiovisuel sur la Toile multiplie les occasions d'activités, non limitées au monde d'Internet, ayant des effets dans le champ des relations humaines.

Dans les espaces en ligne, les individus ont la possibilité de construire des identités multiples, de s'inventer des rôles différents : le soi est décentré, localisé dans plusieurs espaces, c'est le *decentered self*, à l'image des différentes fenêtres que l'utilisateur peut ouvrir en même temps sur son navigateur (Turkle, 1995 : 14). Tout en étant soi-même, il se présente à travers une multiplicité d'avatars, adaptés aux environnements dans lesquels il se trouve.

D'un côté, ces usages témoignent du pouvoir du cinéma et des séries télévisées à construire des univers, servant ainsi comme des indicateurs de la place d'un produit audiovisuel à une époque définie et de son impact dans la vie sociale ; de l'autre, ils contribuent à la construction de personnalités, au tissage de liens d'amitié. C'est le « passage de la culture comme bien à la culture comme lien » (Allard, 2007), qui voit la naissance de nouvelles « technologies du soi » (Foucault, 1988). Les activités des spectateurs qui se transforment en acteurs produisent des biens communs culturels. Cela s'accompagne d'une démarche que les *Cultural Studies* définissent d'« individualisation réflexive », la mise en relief sur le plan social d'une personnalité, de « qui » l'on veut être. Si le produit audiovisuel devient une « matière première » pour des usages qui le transforment et le manipulent, ces opérations servent aux internautes à se définir eux-mêmes, ainsi qu'à définir leur identité dans les espaces virtuels. Les réseaux sociaux permettent la réalisation d'une expérience du moi « désengagée » qui, à travers la parcellisation de l'expérience et la multiplication des identités affichées, détermine la nécessité de produire du contenu afin de définir l'image que l'on veut donner de soi aux autres.

Ainsi, les espaces en ligne nous permettent d'actualiser l'expérience des mondes fictionnels proposés par l'audiovisuel, dans un territoire ayant les caractères de la réalité et dans lequel il nous faut à tout moment réinventer une image de nous-mêmes. Cette culture de la simulation érode les frontières entre le réel et le virtuel, entre l'unicité du moi et la multiplicité des mondes fictionnels que nous choisissons pour nous présenter

aux autres. Dans les espaces en ligne, véritables théâtres des relations humaines, le soi est décentré et démultiplié, construit par et à travers le langage, conformément à un esprit postmoderne.

Romanzo Criminale s'offre comme un immense réservoir textuel, une encyclopédie dans laquelle on peut puiser des codes de comportement, des clichés, des modèles viables dans le quotidien (Jullier et Leveratto, 2008), que les spectateurs mettent constamment à l'épreuve de leur jugement et de leur rôle dans la construction d'identités sociales. *Romanzo Criminale* est habité de manières différentes et ces formes d'appropriation sont rendues publiques dans les réseaux sociaux : cette multiplicité de lectures montre la nécessité pour les individus d'afficher leur originalité, dans la différence tout comme dans l'adhésion à des canons.

Ainsi, les commentaires de ces vidéos sont souvent liés aux idiosyncrasies et aident à créer des « communautés affectives » formées d'individus ayant les mêmes goûts. Ces communautés sont caractérisées par le partage d'un intérêt plutôt que d'un espace physique, phénomène favorisé par l'environnement numérique : « Dans les espaces en ligne, on rencontre les personnes qui partagent nos intérêts et pas simplement des personnes qui se trouvent au même endroit que nous »¹ (Baym, 2010 : 102). Les environnements « virtuels » favorisent la rencontre entre des individus qui partagent la même passion tout en étant également les points de départ pour des opérations qui laissent des traces « réelles » dans le quotidien.

Le broadcast yourself, slogan de YouTube, semble énoncer une conception de la vie scénarisée qui se présente dès les débuts de l'époque moderne : chaque individu étant différent et original, le « moi » est capable de se définir lui-même et cette définition le distingue des autres, lui permettant d'exister. Ainsi, les pratiques des spectateurs-usagers qui publient sur YouTube des vidéos parodiques peuvent être expliquées suivant la réflexion de C. Taylor sur le « tournant expressiviste » (Taylor, 1991), comme le remarque Allard (Allard, 2007). Rendre publique notre vidéo d'hommage à *Romanzo Criminale*, ou écrire une *fanfiction*² proposant une alternative au récit officiel sont des manières de dilater les contours de l'expérience fictionnelle dans un territoire virtuel, mais, surtout, il s'agit de gestes qui définissent pour les autres

¹ « *Online, we bump into the people who share the same interests rather than those who happen to be in the same physical location* ». [Notre traduction].

² Ce terme anglais définit des fictions écrites par des *fans*, à partir du monde et des personnages d'un film, d'une série télé, d'un livre.

les linéaments de notre identité. C'est une modalité de création conçue comme un « faire », « un processus qui amène quelque chose à l'être » (Taylor, *op. cit.* : 470). L'identité agissante se manifeste dans la production de relectures personnelles, de formes variées de narrativisation de l'existence. Dans ce contexte, la recherche de « son propre épanouissement », qui correspond à la fidélité à soi-même, devient l'impératif pour réussir dans la vie. Ainsi, « l'être humain trouve une identité dans la narration de lui-même, la vie doit être vécue comme un récit » (*ibidem*). Les pratiques des spectateurs, supportées par les technologies numériques, possèderaient une connotation pragmatique et performative ayant la fonction d'affirmer l'individualité de celui qui les réalise, dans un contexte où l'identité n'est pas « donnée naturellement ».

La cohérence heuristique de l'opposition entre réel et virtuel ne se révèle pas fructueuse pour une analyse de l'expérience de l'audiovisuel à l'ère d'Internet. Les approches qui sont de mise, pour une exploration de ce territoire, sont à réaliser dans un aller-retour entre une analyse des mondes de la fiction et une analyse des actes concrets que les spectateurs produisent.

Chapitre 4. Retour sur la construction de l'enquête ethnographique

Le travail dans les espaces en ligne soulève une série de problématiques méthodologiques et théoriques, concernant non seulement les variables liées à notre objet, mais aussi les éléments dont nous disposons pour construire un projet empirique d'ethnographie autour des spectateurs de l'audiovisuel. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous proposons de discuter l'ensemble des instruments choisis pour entreprendre ce dessein.

Nous reviendrons sur les problèmes affrontés dans la construction de notre objet : cela nous conduira à prendre du recul sur les modalités et sur le temps consacré à la construction de l'enquête et à en juger plus objectivement, à la lumière d'un retour critique sur les outils théoriques qui nous ont semblé indispensables pour ce projet.

Il s'est agi pour nous de discerner, d'analyser et de comprendre les médiations en œuvre entre le produit audiovisuel et son audience : dans le contexte contemporain, ces médiations sont réalisées de plus en plus par des écrans. Des écrans qui, à la fois, exposent les produits, en les organisant, et mettent en forme les éléments qui composent l'identité de ceux qui consomment. Ainsi, les environnements numériques se trouvent au croisement de deux routes : la consommation, qui passe de plus en plus par les réseaux, et le partage d'un attachement qui se fait de plus en plus en ligne, dans des espaces qui façonnent les modalités de l'appropriation (Casetti, 2011).

Ces médiations se réalisent, pendant et après le spectacle, par le contact avec le corps du spectateur et les corps d'un ensemble de spectateurs en situation. Il est nécessaire de trouver une méthode capable de fournir une représentation de ces médiations. Ajoutons que l'importance du contexte (physique, historique, social) est toujours à prendre en compte dans une analyse de la situation de la rencontre entre le spectateur et les produits audiovisuels, ce qui donne lieu, dans l'exploration des expériences filmiques, à une variabilité potentiellement infinie de cas à examiner et une différenciation relevant des caractères spécifiques de chaque communauté de réception.

D'un point de vue interne aux œuvres, il devient nécessaire de constater que le film et la série télévisée ne sont pas définissables comme des objets à explorer exclusivement à travers un schéma rhétorique déterministe, idéalisant une série d'effets

qu'en tant que *textes* ils imposeraient au spectateur, laissant peu de place au vécu et aux phénomènes de construction de sens et de réappropriation de la part des communautés.

D'ailleurs, l'apport de films et de séries et leur influence dépendent également de leur langage spécifique, des contenus qu'ils véhiculent, des conditions de production. Imaginer un spectateur si éloigné des contenus et des suggestions provenant du produit audiovisuel au point que son activité créatrice construirait des productions tout à fait indépendantes nous conduirait à un relativisme peu productif : la limite des dérives interprétatives est posée par le modèle des « lectures perverses » décrites par J. Staiger (Staiger, 2000).

Les appropriations des spectateurs constituent un objet difficile à cerner, car « il n'y a public que de quelque chose » (Esquenazi, 2003 : 3). Ainsi, notre point de départ a été *Romanzo Criminale*, que nous avons analysé à partir des briques narratives qui le composent pour ensuite arriver à le constituer comme un monde cohérent. Au lieu d'en poser les frontières au préalable, nous avons analysé ce phénomène étendu par le biais des opérations d'appropriation.

Les problèmes qui se posent lorsque l'on veut approcher les pratiques de réception sont nombreux ; notre étude nécessite d'aborder une série de questions que les paragraphes précédents ont soulevée : il a été tout d'abord nécessaire de trouver des spectateurs ; il a fallu ensuite sonder la nature fuyante de leurs pratiques en ligne : cela a demandé à tout moment d'interroger notre implication de chercheur. Nous remarquerons tout au long de ce processus la nécessité de construire des outils dans l'interdisciplinarité.

4.1 La nature fuyante des pratiques en ligne

Le choix de travailler dans le territoire représenté par l'ensemble des forums, des blogs, des plateformes de partage de vidéos et des réseaux sociaux émane du constat de la présence croissante du Web dans la vie de tous les jours, tant pour les spectateurs que pour les chercheurs. Remarquons aussi que le développement de pratiques spectatoriennes en ligne, dans les dernières années, porte à formuler des hypothèses sur un changement de paradigme (notamment Jenkins, 2006) concernant la spectatorialité. À cela pourraient s'accompagner le mirage d'une rapidité majeure et, pourquoi pas, de simplicité dans l'enquête, leurres qu'il est nécessaire de mettre en perspective par

rapport à chaque situation de travail. Bien que certains éléments favorisent une liberté et une plus grande marge de recherche (notamment l'accès à un nombre illimité d'espaces naturels à faibles coûts¹, comportant également des avantages significatifs dans l'investissement temporel), le travail ethnographique requiert la construction d'observations situées ainsi que la conception d'un ensemble de méthodes basées sur une réflexion sur le type de relation à établir avec les sujets.

En ce qui concerne les données à disposition du chercheur, les espaces en ligne sont façonnés de manière visuelle : textes, images, nombre de pages visualisées, et d'autres données encore offrent une trace de toutes les actions que les internautes y mettent en œuvre, et donnent une importance significative aux données que les internautes désirent faire apparaître, différante en ceci des résultats que donnerait une enquête dans la vie réelle².

Nous n'avons pas défini *a priori* un *champ* (entendu comme microcosme structuré et démarqué de l'espace social global par une activité spécifique, dans laquelle les individus partagent un même intérêt, selon Bourdieu), mais nous avons voulu fonder notre typologie sur notre expérience de découverte des espaces en ligne. Si, finalement, après observation il s'avère que nous pouvons définir chaque espace (forum, blog, réseau social ...) comme un *champ*, (nous avons observé que chacun de ces espaces est un dispositif en soi, déterminant des modalités particulières d'approche à la production de contenus *grassroot*), il est possible de noter que tout *champ* conserve la trace des mouvements qui se produisent à l'échelle globale³. Nous l'avons considéré comme un espace naturel, dans lequel les comportements des internautes ont été étudiés comme spontanés.

Nous avons effectué une analyse « multisituée », grâce à la possibilité d'opérer en convergence offerte par Internet. Si les spectateurs peuvent revêtir plusieurs identités en même temps, le chercheur aussi peut effectuer une opération d'observation sur des temporalités synchrones. On remarquera ainsi que des pratiques qui, traditionnellement, se font dans des temps et dans des espaces éloignés, sur Internet se présentent au

¹ Néanmoins, rappelons le problème de la « fracture numérique » : bien qu'Internet soit de plus en plus accessible, dans le monde il y a encore une grande disparité d'accès aux technologies numériques, les inégalités étant notamment entre pays riches et pays pauvres, et entre zones urbaines et zones rurales.

² Dans l'usage commun sur Internet, en langue anglaise, l'acronyme *IRL* - *in real life*, est employé en opposition aux actions effectuées dans le cyberspace.

³ C'est l'hypothèse, concernant *Romanzo Criminale* comme phénomène « épique », que nous développerons dans la troisième partie.

chercheur dans une vision d'ensemble, presque dans l'immédiateté. En ligne, les spectateurs que l'on peut étudier, ceux qui laissent une trace visible, revêtent toujours aussi plusieurs rôles, selon des modalités liées à la notion de performance. Bien évidemment, nous pourrions aussi effectuer une analyse quantitative liée au nombre de visites sur des sites de téléchargement du film ou de la série télévisée ; cela nous donnerait une idée de l'activité de spectateurs qui ne font que consommer le produit, sans nécessairement laisser de trace. D'ailleurs, la notion de consommation n'est pas réductible à une seule action : même en dehors des espaces Internet, toute activité de spectature demande l'apprentissage d'une technique.

Internet fonctionne comme un « prisme grossissant » : si les opérations mises en place par les utilisateurs sont souvent similaires aux opérations traditionnelles, la Toile rend possible une rapidité et une visibilité inconnues auparavant. La rapidité de l'échange et de la communication nous permet d'agir dans un temps qui suit le développement de notre recherche, de répondre à des questions qui se posent pendant l'écriture. Une immédiateté du rapport aux sources qui peut se révéler, sinon fallacieuse, au moins partielle, du moment où il faut toujours se rappeler notre point de vue : on risque de ne trouver que les réponses à nos questions et d'ignorer d'autres événements que nous considérons mineurs, mais qui ne sont pas moins importants. D'autre part, toute prétention d'exhaustivité serait impossible : nous avons choisi des exemples qui répondent à un critère global, tout en présentant quelques cas qui proposent des lignes de fuite vers d'autres pistes possibles, non actualisées dans le présent travail.

Nous avons choisi de mettre en place une analyse de type qualitatif, car, aux fins de notre hypothèse, l'observation de situations à un niveau microscopique, au plus près du vécu des acteurs et organisée selon les contraintes des dispositifs, nous a semblé plus pertinente qu'une récolte quantitative de données. C'est la description des conduites, des normes et des infractions aux normes qui nous permet de saisir les enjeux des espaces analysés, une « attention clinique aux nuances de la vie quotidienne » (Passeron, introduction à *La Culture du Pauvre*). Nous nous intéressons aux opérations mises en place par les consommateurs, entre la sphère intime et la sphère publique ; notre objectif est moins de tracer des lignes de conduite générales des spectateurs que de décrire des pratiques *situées*. Nous avons donc isolé des résultats capables de rendre compte de formes d'appropriation spécifiques au produit, tout en mettant en évidence

les caractéristiques de l'environnement dans lequel l'analyse a été développée et, en l'occurrence, leur influence sur les pratiques.

Que retenir de l'ensemble des informations à notre disposition ? Le problème est celui d'un excès d'information, d'une redondance qui risque à tout moment de donner lieu à une difficulté dans l'opération de tri (par l'illusion d'une complétude) et le risque d'oublier que les espaces en ligne ne sont qu'un des territoires dans lesquels on peut trouver des spectateurs. Notre travail a été effectué dans la conscience de sa partialité : nous opérons donc à partir d'une circonscription du phénomène, dans le choix de se consacrer à l'analyse des espaces en ligne comme lieux qui fonctionnent en tant que caisse de résonance et qui encouragent de nouveaux phénomènes de réception. Nous abandonnons donc l'outil des enquêtes face à face afin de pouvoir rendre compte de phénomènes reliés par leur appartenance à un espace « virtuel ».

Notre travail a pu être accompli en vertu d'éléments foncièrement liés à la nature des communications en ligne, dans le « Web 2.0 ». Premièrement, il s'agit de données stratifiées sur le temps : la persistance des informations permet de retrouver des discussions lorsqu'elles ont déjà eu lieu, des liens entre des contenus vidéo ou toute autre production. À cela correspond la nécessité de filtrer les informations : le grand nombre de données présentes dans la Toile concernant *Romanzo Criminale* doit subir un processus de tri par lequel on individue ce qui est pertinent et ce qui ne l'est pas, selon des critères construits par le chercheur. La difficulté dans cette étape est représentée par le fait que les données ne sont pas toutes explorables de la même manière : nous discuterons plus loin de l'emploi de moteurs de recherche généraux et spécifiques.

Notre présence constante (sur plusieurs mois, d'octobre 2008 à août 2011) dans ces espaces nous a permis d'en tracer une histoire. Les bénéfices de ce type d'enquête peuvent être listés :

Les hypertextes, caractéristiques des communications en ligne, publiés par les internautes et renvoyant vers des vidéos, des sites contenant des informations précieuses et trop consistantes pour être copiées et collées nous permettent de relier le site observé à d'autres sites ou groupes qui traitent le même sujet. C'est une manière de trouver des participants, de construire un réseau ; de rendre actives les références (vidéos, photos, filmographies). L'intertextualité devient ainsi une voie privilégiée pour tout discours sur l'audiovisuel.

Les sites se modifient dans le temps : ils s'adaptent aux variables des situations de communication, à l'évolution technologique. Chaque site devient ainsi la trace de sa propre histoire.

Une fois défini notre intérêt pour les espaces en ligne dans lesquels une sociabilité autour des produits audiovisuels se développe, pour étudier celles que nous avons définies comme « pratiques » spectatoriennes, nous avons choisi d'intégrer une approche consistant dans la relation participante avec les producteurs de contenus, dans les espaces en ligne. Cela soulève des interrogations concernant le rôle du chercheur.

4.2 Le rôle du chercheur

Si nous avons remarqué que, pour toute analyse de l'expérience filmique, il est impossible de séparer la dimension affective de la dimension cognitive, le corps de la raison, le monde fictif proposé par le film et le corps de l'être humain qui y assiste (Leveratto, 2006), pour définir *Romanzo Criminale*, nous n'employons pas le terme « objet », terme que nous préférons appliquer aux pratiques d'appropriation. Ce choix vise à mettre l'accent sur une problématique épistémologique : dans ce travail, le pôle de l'observateur et le pôle de l'objet ne peuvent pas être nettement séparés¹ ; au contraire, nous sommes dans une position cherchant à analyser les cultures qui sont en jeu autour d'un produit et il est nécessaire, par cette démarche, d'y intégrer également la nôtre. Nous avons choisi d'appliquer une perspective qui donne un rôle central à la réflexion sur la médiation que nous effectuons dans la mise en place d'une enquête ethnographique.

En choisissant d'analyser les pratiques des spectateurs, nous nous mesurons à des formes (les discours), ainsi qu'aux modalités de transmission de ces formes (la circulation de ces discours) : notre opération consiste en la représentation de ces éléments extrêmement vivants, à travers des descriptions et une classification. C'est donc toujours un processus de traduction. Si la discipline en cause est ici l'anthropologie, c'est sous l'angle d'une « anthropologie symétrique » que nous devons construire des méthodes de travail, questionnant toute prétention de rationalité

¹ Selon cette perspective « moderne » (Latour, 1991), nous serions dans l'impossibilité de concevoir notre travail de recherche, en raison d'une prétention à la rationalité qui nierait le travail de médiation entre cultures différentes.

empirique en faveur d'une perspective centrée sur l'humain. L'analyse des discours, construite autour de *Romanzo Criminale* et de ses appropriations de la part de « spectateurs ordinaires », requiert de réfuter une posture ethnographique ayant prétention de construire des cultures au lieu de les analyser et de réfléchir autour d'elles. Le risque est toujours celui de croire pouvoir construire un discours rationnel alors que nos sentiments et nos intérêts sont toujours en jeu. Pour éviter de savoir déjà où l'on veut arriver, il est nécessaire de construire une réflexion sur les caractéristiques du dispositif d'observation que l'on a mis en place, et de rappeler, à l'instar de Lévi-Strauss, que « l'observateur fait partie de l'observation »¹ (Lévi-Strauss, 1980, XXVII-XXVIII).

On devient partie active de la relation, ce passage entre l'objet et la culture qui l'analyse, en admettant le caractère inséparable des produits et des individus (Latour, 1991) : le spectacle en situation et le sujet avec ses croyances se croisent dans les pratiques que le chercheur analyse d'un point de vue que le travail ethnographique consiste à construire.

Comment établir un contact fécond avec des spectateurs, qui, sans nécessairement constituer des « échantillons » représentatifs de catégories pré-établies, débordent cependant le cercle de nos relations personnelles et / ou professionnelles ? Comment développer une stratégie d'enquêtes fondée sur l'échange, plutôt que sur l'exploitation statistique de questionnaires préconçus ? Comment entrer en contact aussi bien avec certains cercles de *fans*, qu'avec des spectateurs occasionnels ? Ces questions, et d'autres, ont été le point de départ de notre ethnographie.

Le contexte du « Web 2.0 » favorise des recherches qui mettent en place des opérations de « symétrie » vertueuses, du moment où le chercheur est forcé de partager l'espace et les pratiques avec les sujets analysés. Par exemple, lorsque l'on étudie les productions de discours dans les forums de discussion, il est nécessaire de se mettre au même niveau que les utilisateurs, sur le plan technologique (inscription, modalités de publication des commentaires...), comme sur le plan linguistique. Pour analyser les pratiques des usagers de Facebook, il faut posséder un profil dans ce réseau social. Une position complètement externe n'est donc jamais possible : l'apprentissage des normes

¹ « Pour comprendre convenablement un fait social, il faut l'appréhender totalement, c'est-à-dire du dehors comme une chose, mais comme une chose dont fait cependant partie intégrante l'appréhension subjective (consciente et inconsciente) que nous en prendrions si, inéluctablement hommes, nous vivions le fait comme indigène au lieu de l'observer comme ethnographe » (*ibidem*).

de l'espace et le partage de stratégies de mise en scène de soi avec les sujets analysés viennent de soi comme une étape nécessaire. Cette implication du chercheur donne lieu à la construction impliquée d'un savoir qui impose, s'il était encore nécessaire, d'abandonner l'illusion d'une observation objective.

La position d'un observateur non impliqué, qui se limiterait à visiter les sites choisis comme terrains, a été adoptée à plusieurs reprises : c'est la position du *lurker*, point de départ pour l'analyse de discours dans les espaces en ligne ou des productions de vidéos dans un site comme YouTube. Il se révélera utile également de pouvoir interagir avec les autres utilisateurs, ajoutant des commentaires dans les forums, par exemple, afin de raviver une discussion que la communauté semble délaisser autour d'un sujet central pour nos recherches ou de provoquer, par des commentaires qui soulignent des points de vue secondaires, ou qui évoquent des hypothèses de lecture peu explorées. L'observation participante devient ainsi la modalité préférable pour une enquête dans les espaces en ligne : elle consiste en « être avec, faire avec, être immergé dans le milieu enquêté » (Beaud, 1996 : 235). Signalons que nous ne disposons pas des données internes au forum¹ : nous observons donc à partir du point de vue d'un utilisateur ordinaire. Et, comme tout utilisateur, nous pouvons tenter d'interagir avec les autres *via* la participation aux discussions.

Suite à l'inscription dans l'espace choisi, nous passons à l'étape du partage de commentaires ou de questions : dans ce cas, il est nécessaire de se faire accepter par la communauté afin de pouvoir s'insérer dans des discussions qui sont déjà en cours. Il sera nécessaire d'afficher certains éléments du savoir dans la présentation que l'on fait de soi. Une bonne norme est de se construire un profil consultable par les autres internautes, dans lequel on expose une série de caractéristiques de soi, des préférences, selon les pratiques que nous avons observées dans l'étude des réseaux sociaux. Ensuite, c'est par le discours que l'on produit une image de soi : l'emploi d'un langage adapté à l'environnement, par exemple, se révèle un outil nécessaire pour établir une communication efficace.

En cela réside la difficulté, car se présenter seulement en tant que chercheur romprait le flux des discussions. Cette posture est très ambiguë : faut-il oublier ce que

¹ Un autre type d'analyse aurait pu être représenté par la proposition d'un espace géré par nous-mêmes, aux fins de la recherche, dans lequel proposer des dispositifs de discussion en ligne contrôlables. Ce type d'espace aurait permis de quantifier les visites, d'avoir accès aux contributions sans filtre, afin d'avoir une meilleure connaissance du fonctionnement des échanges dans la communauté.

l'on sait ? Il faudra construire des commentaires qui, d'un côté, contribuent à la discussion et qui, de l'autre, conduisent le discours vers une direction pertinente à notre analyse, bien que souvent le simple fait de pouvoir interagir constitue un résultat en soi.

Il est plus difficile de prendre du recul dans ce type d'opération, car comment faire la différence entre un espace naturel et un entretien si notre posture imite celle du *fan* ? Nous devons interroger notre rapport à *Romanzo Criminale*, il est indispensable de se prendre en compte tout d'abord en tant que spectateur, en retraçant son propre parcours de découverte du produit, son histoire personnelle, les contenus culturels que le produit évoque pour soi (ma position de spectatrice italienne, mes connaissances de l'histoire italienne). Il y a aussi une différence dans l'engagement : si les internautes effectuent un travail « gratuit », qui est à la base de l'échange « peer to peer », les intérêts du chercheur dépassent le cadre de la communication entre *fans*, il est donc nécessaire d'harmoniser les deux postures.

L'observation participante permet aussi de différencier les approches. Si, d'un côté, se manifester en tant que chercheur permet d'embrasser une posture « d'en haut » et de poser les bases, chez l'interviewé, pour une opération critique sur ses propres pratiques (avec pour conséquence inévitable l'instauration d'un rapport de pouvoir), de l'autre, le fait d'être accepté par la communauté comme un des nombreux *fans* offre l'opportunité de saisir des échanges et des réflexions qui ne se présenteraient pas dans le premier cas de figure. L'alternance entre manifestation du propos de l'enquête et travail masqué est rendue possible par le fait que le chercheur, partageant l'espace et les expériences, est porté à partager également ses émotions : l'objet d'étude devient partie du vécu, l'expérience du film ou de la série télévisée est désormais intégrée et possède les caractères d'une rencontre personnelle avec l'objet, qui est mobilisée à tout moment pendant la recherche sur le terrain. C'est toujours aussi en tant que spectateur que le chercheur se met au travail auprès des *fans* : un élément de réflexivité sur le rapport à l'œuvre étudiée est donc toujours nécessairement situé dans la dimension personnelle de celui qui effectue l'enquête. Le degré d'exposition de cet élément de réflexivité dans le résultat de l'enquête donne lieu à des positions hybrides, comme celle, controversée, de l'*Aca-fan* que décrivent H. Jenkins ou M. Hills en essayant de définir leur identité par rapport à l'objet, à l'attachement personnel en tant que *fans* et à l'attachement à l'objet en tant que chercheurs (*cf.* Jenkins, 2011).

4.3 Les entretiens

À côté de ces analyses effectuées dans des espaces d'échange que nous pouvons qualifier d'*indirect* (du moins pour ce qui concerne notre position et celle des internautes), nous avons voulu chercher un guide dans le monde du Web. Laisser parler les *fans* et les auteurs des vidéos, pour connaître ces espaces de l'intérieur et pour encourager de la part du spectateur une attitude réflexive, rend possible que la nature même de son attachement soit placée au centre de nos discussions. Par notre identifiant Facebook, nous avons contacté directement des internautes, choisis dans les pages des *fans*, pour leur proposer des entretiens.

Nous avons proposé un questionnaire (*cf.* Annexes) et, pour ceux qui le souhaitaient, nous avons effectué des conversations en ligne, via le système de messages de Facebook ou via Microsoft Messenger.

Les sujets ont été choisis à partir de l'observation participante qui nous a permis d'identifier les individus les plus prolifiques dans les espaces en ligne, ou qui avaient soulevé des questions intéressantes, qui nous semblaient pertinentes, selon des critères à la fois internes au dispositif (certains des traits comme la fréquence, le nombre de commentaires obtenus, nous signalaient l'individu comme intéressant) et concernant le produit (certains individus montraient bien connaître *Romanzo Criminale*).

Cette démarche permet également de corriger certaines erreurs d'évaluation : une internaute m'informe, par exemple, que je ne dois pas l'étiqueter comme *fan* simplement parce que dans son profil apparaît la « Page » Facebook : « On pourrait facilement se méprendre, mais je ne suis inscrite à aucune page... [j'ai] juste mentionné [*Romanzo Criminale*] parmi mes émissions préférées lorsque j'ai rempli mon profil »¹.

L'objectif du projet a été expliqué dès le début, ainsi que l'identité du chercheur, afin de distinguer la conversation d'une conversation entre *fans* et de ne pas leurrer les interviewés. Néanmoins, en tant que chercheur, je n'ai pas nié mon attachement pour le produit, sans arriver pourtant à me définir *fan* et, parfois, dans les entretiens MSN, je me suis retrouvée à pousser cette connotation afin de construire avec l'interviewé un rapport basé sur le lien au produit et d'encourager des réactions émotionnelles.

¹ Réponse au questionnaire.

Le risque est, en fait, dans le cadre de ce type de recherche, que les réponses soient biaisées par une sorte de censure interne, au nom d'une certaine idée de « légitimité culturelle », dans un cadre où sont reconnaissables les marqueurs de la culture universitaire. Le *fan* effectue une opération de rationalisation de ses pensées, prenant, pour ainsi dire, la place du chercheur et limitant ainsi des éléments qui, au contraire, seraient centraux pour la recherche. En même temps, l'interviewé qui ressent la distance est aussi rassuré, si nous arrivons à susciter sa confiance : il est encouragé à raconter, sans avoir peur d'ennuyer avec trop de détails et, lorsqu'il est *fan*, une partie de son plaisir consiste proprement dans l'expression de son attachement¹.

Le cadre normatif peut donc être rassurant en ce que les réponses au questionnaire ont permis à l'utilisateur de répondre à des questions ouvertes, dans un cadre reconnaissable, celui de l'entretien à des fins scientifiques. L'idée de contribuer à un travail académique ajoute, pour certains, une valeur. Ainsi, nous avons obtenu des récits complexes des activités des *fans* entre amis, de la découverte du produit ou encore, des interprétations sous forme d'analyse des caractères et des psychologies des personnages.

D'autres, au contraire, préfèrent trouver des espaces d'intimité qui se révèlent parfois difficiles à gérer. Ils proposent ainsi de devenir « amis » sur le réseau social et de partager ainsi des informations qui dépassent le cadre de l'entretien. D'un côté, le chercheur est poussé, pour des raisons d'honnêteté, à répondre aux besoins de clarté sur sa position que les sujets lui posent (c'est la responsabilité que le chercheur a envers l'enquête). De l'autre, il faut imposer quelques limites. Lorsque les limites sont franchies, par exemple par l'acceptation d'une requête d'amitié, le chercheur et l'interviewé se trouvent connectés dans le réseau, donc sur le même plan. D'autres observations, mais dans les deux sens seront désormais possibles, en ce cas sur la durée

¹ Il est donc relativement (trop) facile d'avoir des réponses des *fans* : « Fonctionnellement, les *fans* tendent à être plus faciles à étudier, au moins selon la perspective qualitative des études culturelles. Lorsqu'on est prêt à consacrer une partie de sa vie à discuter avec les gens de leur consommation culturelle, ou à lire leurs publications en ligne, il est compréhensible que l'on est attiré par ces spectateurs qui connaissent mieux leur sujet, et qui sont plus enthousiastes. L'échantillonnage « boule de neige » tend également à choisir des *fans*, car ils sont plus enthousiastes de se faire interviewer ». « *Functionally, fans tend to be easier to study, at least from a cultural studies, qualitative perspective. When one is going to spend a portion of one's life sitting down and chatting with people about their media consumption, or reading their postings online, it's understandable that one would gravitate towards those audiences who are most literate about their subject, and most excited. "Snowball" sampling tends to pick up more fans too, since they can often be keen to be interviewed* ». [Notre traduction]. Interview de J. Gray par H. Jenkins. [en ligne]
Disponible sur : http://www.henryjenkins.org/2010/03/on_anti-fans_and_paratexts_an.html. Dernier accès 14 août 2011.

et sur des bases de production spontanée de contenu. Devenir « ami » d'un *fan* signifie pouvoir le suivre et observer les modifications de ses statuts, les contenus qu'il publie. Par exemple, des vidéos, le nom, l'image, des commentaires de certains usagers que nous avons intégrés à notre réseau personnel montrent à quel point *Romanzo Criminale* possède une persistance, même plusieurs mois après la fin de la diffusion de la série télévisée.

4.4 Les moteurs de recherche

Nous décrivons ici les méthodes employées pour chercher les données que nous avons ensuite analysées. Nous avons travaillé sur des terrains, dans des espaces naturels de discours, mettant en œuvre une observation participante ; nous avons récolté, via des entretiens, des narrations, des biographies.

Nous avons adapté notre méthode de recherche à l'environnement choisi. Pour effectuer notre recherche, le titre de l'objet de notre étude, *Romanzo Criminale*, a été inséré dans différents moteurs de recherche : premièrement Google, choisi en raison de sa taille¹.

Les possibilités qu'il offre pour effectuer une recherche en ajoutant un filtre de langue et pays nous ont aidé à affiner les résultats en opérant une sélection des sources. Les résultats ont été choisis en fonction de leur apport à la description des pratiques des spectateurs : on a considéré pertinentes exclusivement les productions des internautes (réservant les autres cas de figure à la première partie de notre étude, consacrée aux produits « officiels »). On n'a donc pas jugé la valeur des données par rapport à la qualité de l'analyse de l'œuvre ou selon un critère de fiabilité, comme dans le cas d'une recherche qui aurait pour objet le produit audiovisuel et non ses spectateurs.

Plusieurs requêtes ont été saisies dans le moteur de recherche de YouTube : non seulement le titre du produit, mais, par exemple, aussi le titre accompagné du mot parodie, dans la langue française, anglaise et italienne, afin de trouver les vidéos indexées par les internautes selon ce critère. Nous pouvons remarquer, à ce titre, que souvent le terme parodie recouvre des vidéos ne correspondant pas à celles que nous

¹ Le site a indexé plus de 1 000 milliards de pages web en 2008 et il est le premier moteur de recherche au monde. <http://www.alexa.com/siteinfo/google.com+yahoo.com+altavista.com>. Dernier accès le 22 août 2011.

avons classées dans le groupe portant ce nom : le terme est devenu, dans l'usage des internautes, une étiquette pour définir toute vidéo créée par les utilisateurs, pour souligner son caractère bricolé, bien qu'elle n'ait pas d'intention satirique par rapport à l'hypotexte.

En parcourant l'histoire de notre analyse, nous pouvons signaler les opérations rendues possibles par la nature des territoires dans lesquels nous nous sommes aventurée. Certains aspects du « Web 2.0 » favorisent la recherche et, notamment :

- la persistance des informations : dans les blogs, par exemple, les informations sont continuellement présentes ; en cela, n'ayant rien de différent des textes écrits, elles se différencient néanmoins par le fait que le consommateur peut y avoir accès à tout moment et les trouver à partir de moteurs de recherche (*i.e.* Google). Ce type de contenu est aisément retrouvable, étudiable. On ne peut pas en dire de même pour d'autres contenus :

- le contenu audiovisuel (images, vidéos, mp3...) n'est explorable à travers des moteurs de recherche que s'il a été *taggué*¹. Il existe des plateformes sociales (Delicious, Jamespot entre autres) qui permettent aux internautes de partager les liens de sites favoris en employant les *tags* comme des données qui rendent possible l'exploration de listes personnelles rendues publiques. L'apposition d'une étiquette correspond à la fois à décrire un objet (en l'occurrence, un site Web ou un objet culturel) et à déclarer des centres d'intérêt, dans un espace public comme les sites de *social bookmarking* (ou de navigation sociale), l'opération est donc personnelle mais non privée et correspond à une production de savoir par *mash up*². L'opération donne lieu à une archive, consultable par tous les internautes : elle sert donc une des propriétés du « Web 2.0 », la culture participative.

Nous adaptons notre méthode à l'objet : si la *culture du remix* caractérise ces espaces, il est intéressant de suivre les liens suggérés par les vidéos, les mots-clés employés pour indexer les produits nous informeront non seulement sur l'existence d'autres contenus, mais également sur le sens que leurs producteurs leur donnent.

¹ Le verbe *to tag*, en anglais, signifie « mettre une étiquette » mais également un synonyme de *follow*, « suivre » (Cfr. *The Collins-Robert French Dictionary*).

² Terme qui naît dans la musique et qui désigne des morceaux composés du mélange de titres différents, appartenant à des genres différents. C'est une pratique qui se rapproche de celle du *remix* et qui consiste dans un nouveau rapport à l'originalité et à la reconnaissance. Nous pouvons l'employer ici pour définir la construction d'un savoir par les apports différents de plusieurs internautes que l'intérêt pour un objet réunit.

4.5 L'organisation des résultats

Face au grand nombre de résultats qui, nous le répétons, n'arrête pas de croître, l'opération de mise en forme de la présente étude est a fortiori un processus dont l'évolution s'adapte à l'avancement de l'observation. La décision de circonscrire notre analyse à une série d'espaces, en en excluant d'autres et en choisissant ceux qui nous ont paru les plus significatifs nous a permis de rendre compte de manière détaillée des spécificités de chacun d'entre eux.

Nous avons intégré à ces sources quelques exemples découverts dans d'autres espaces, que nous n'avons pas décrits en profondeur, mais qui ajoutent des nuances irremplaçables à notre propos. Nous avons cherché des régularités afin de formuler des assertions s'adaptant au phénomène, que nous avons contrôlées sur des temps différents : lorsque nous remarquons que l'observation donnait lieu à une redondance, l'espace a été considéré épuisé. Toutefois, puisque les contenus du Web ne cessent d'évoluer dans le temps, il nous a semblé prudent de ne jamais considérer l'expérience d'un espace comme définitivement conclue et ce, de toute façon, jusqu'à la révision finale.

Nous avons choisi de présenter les résultats de notre enquête, dans ce deuxième chapitre, dans la distinction primaire entre « narrations » et « sujets ». Dans le premier groupe, nous avons listé une série d'*usages* de *Romanzo Criminale* qui correspondent à des relectures centrées sur la création de produits ayant des relations directes ou indirectes avec la matrice. Dans le deuxième, l'attention a été portée sur les sujets : nous avons analysé les manières dont les internautes disposent pour mettre en place une exposition des caractères identitaires par le biais de leur appropriation. Si, dans les réseaux sociaux, des informations beaucoup moins stables que le nom, la photo, le sexe, l'âge deviennent véhicules pour la construction et la déclaration d'une identité (Cardon, 2009), l'individu, en ligne, représente lui-même et se montre aux autres à travers les usages qu'il fait des contenus culturels.

Les deux sous-chapitres ne fonctionneraient pas l'un en absence de l'autre : du reste, la description d'un même espace en ligne peut se trouver dans chacun des deux, c'est le cas de YouTube. En raison du fonctionnement en réseau de la plupart des sites nés sur le Web dans les dernières années, toute opération mise en place par un

internaute est immédiatement insérée dans une circulation : il est possible d'avoir accès à de nombreux sites protégés par un identifiant et un mot de passe (*Vodkaster* en est un exemple, *cf.* note plus haut) avec son propre compte Facebook. Cette procédure permet au site de s'approprier les données personnelles de l'utilisateur et à celui-ci d'accélérer les temps d'accès au contenu ou au logiciel souhaité.

Conclusions de la deuxième partie : spectateurs braconniers, fans et amateurs

Notre objectif, dans ces pages, a été de mettre en place une méthodologie capable de décrire les pratiques d'appropriation des produits audiovisuels de la part des spectateurs « ordinaires » (Jullier et Leveratto, 2010) : des opérations d'usagers traditionnellement considérés comme condamnés à la passivité. Si nos exemples ont montré qu'au contraire les spectateurs sont loin de ressembler à une masse amorphe, certains écueils théoriques restent visibles dans notre travail et, notamment, certains de nature épistémologique.

Nous remarquons un problème de terminologie concernant les spectateurs : quel terme pourra rendre compte des appropriations que nous avons observées ? De la présente étude apparaît clairement que, même dans le champ circonscrit des espaces en ligne, les approches spectatorielles sont très différentes les unes des autres. Certaines semblent répéter des opérations traditionnellement mises en place par les spectateurs passionnés (le collectionnisme, la pratique du *scrapbook*), par les « cinéphiles » (l'érudition, le militantisme, les *clubs*), ou par les cinéastes amateurs (tournage de parodies ou de forgeries) ; d'autres inventent des pratiques adaptées à la structure en réseau, centrées sur le partage, l'immédiateté des réactions, la transformation (la circulation dans les réseaux sociaux). Le goût pour l'audiovisuel se développe chez les internautes selon des modalités anciennes et nouvelles et suivant des formes d'engagement très variées : Internet produit des « pratiques de connaisseur spécifiques » (Klinger, 2006 : 55), concernant un savoir situé qui ne cesse de se développer à travers l'expérience.

La prise en compte de l'expérience comme fondement du plaisir du spectacle détermine la nécessité de distinguer entre deux types d'activités ou de spectateurs : d'un côté, on observe la mise en œuvre d'activités « horizontales », orientées vers le partage (la *spreadability* du récit transmédiatique, cf. Jenkins, 2009a) ; de l'autre, le développement d'un savoir « vertical », approfondi, qui demande un grand investissement de temps et d'énergie (la *drillability*, cf. Jenkins, 2009b). La rencontre avec le spectacle audiovisuel est à considérer comme une expérience à partir de laquelle l'individu développe celles que nous pouvons appeler des tactiques de réemploi

(l'expérience est délocalisée dans des territoires qui appartiennent à l'utilisateur¹) et réalise des « inventions du quotidien » (Certeau, 1990). Nous pouvons ajouter à cette définition la nuance contenue dans le terme « braconnage », le geste irrévérent mis en place par rapport à un canon de contenus culturels, mais, à la lumière des pratiques observées, il faut signaler le rôle central de l'attachement, de l'investissement émotionnel.

Pour certains spectateurs, profiter de l'expérience signifie regarder la série, de manière plus ou moins régulière, sans nécessairement ajouter au visionnage la production de contenus ; pour d'autres, il est essentiel d'entreprendre un parcours de recherche, qui se transforme, par exemple avec Facebook et YouTube, en découverte ludique et plaisir cumulatif. C'est ce que nous confirme un spectateur interviewé :

J'ai voulu m'inscrire à une page de *Romanzo Criminale* pour le simple fait que je me considère un des *fans* les plus invétérés, avec mes amis ; je suis inscrit à plusieurs pages de *Romanzo Criminale* parce que je suis toujours attiré par son logo ou un de ses personnages².

Ce spectateur se définit comme *fan*. Le terme sert à décrire un attachement aux contenus, un intérêt qui dépasse la dimension fictionnelle du produit :

Je me suis toujours défini *fan* de *Romanzo Criminale* et je ne trouve pas du tout exagéré ni trop prenant parce que, dans le cas de ce récit, j'ai toujours été attentif au moindre détail, pour être informé au maximum sur un fait qui a réellement eu lieu dans l'histoire de ma ville, à deux pas de chez moi³.

Une différence quantitative et qualitative nous semble participer du sens de chacune des actions exécutées dans les espaces en ligne et pourrait souligner certaines différences entre le rôle du *fan* et celui du spectateur ordinaire.

À première vue, pour le chercheur qui analyse l'entité des données qui se présentent à ses yeux, c'est la quantité de productions que l'utilisateur diffuse qui définit un premier élément d'analyse de rapport aux produits culturels. Dans les espaces en réseau, l'information partagée construit l'identité de celui qui la produit ; la quantité de billets

¹ « [...] les tactiques misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans la fondation d'un pouvoir » (Certeau, 1990 : 43).

² Entretien personnel.

³ *Idem*.

sur un blog ou de commentaires, ou de vidéos partagées rendent plus ou moins riche le profil d'un internaute, façonnant ainsi son identité : il s'agit de données performatives. Pour le chercheur, un internaute très prolifique sera facilement identifié comme un *fan* potentiel.

Rappelons certains éléments distinctifs qui, pour Jenkins (Jenkins, 1992a : 215-31 ; 1992b : 250-76), caractérisent le comportement des *fans* (*cf.* aussi Staiger, 2005) : l'existence de règles qui déterminent ce que les *fans* doivent faire pendant le visionnage du produit ; la constitution d'une « communauté d'interprétation » et le partage en réseau des informations ; l'activisme, qui va de la construction d'hypothèses sur la suite d'un produit sériel (*cf.* les discussions concernant la présence du Libanais dans la deuxième saison de la série) aux indications recueillies par les acteurs industriels qui donnent lieu à une modification du produit ; les appropriations des *fans*, qui constituent pour Jenkins un véritable « monde de l'art » car ils opèrent selon des contraintes à la fois textuelles et communautaires (*cf.* plus bas la notion de *fanon*) ; le plaisir de tester sa connaissance du monde narratif à travers des quiz.

La qualité de l'engagement de l'internaute est, néanmoins, l'élément principal : elle réside principalement dans la définition que l'utilisateur donne de lui-même, la notion de *fan* nous semblant strictement liée à la question de l'identité déclarée dans l'espace en ligne par chaque individu. Par exemple, un des spectateurs interviewés se déclare le *fan* numéro un de *Romanzo Criminale*.

Être *fan* correspond à occuper une position de réception spécialisée :

[...] une personne est un *fan* non parce qu'il est un spectateur régulier d'un programme particulier, mais parce qu'il traduit cette position de spectateur dans un quelconque type d'activité culturelle, parce qu'il partage ses sentiments et ses réflexions sur le contenu du programme avec ses amis, parce qu'il intègre une communauté d'autres *fans* qui partagent ses mêmes intérêts¹ (Jenkins, 1988 : 88).

Ainsi, être un spectateur fidèle ne correspond pas à être un *fan*. Certains spectateurs soulignent la casualité de la découverte du produit ainsi que le caractère temporaire de leur attachement :

¹ « *A person is a fan not being a regular viewer of a particular program but by translating that viewing into some type of cultural activity, by sharing feelings and thoughts about the program content with friends, by joining a community of other fans who share common interests* ». [Notre traduction].

Le mot *fan* est trop fort... je ne peux pas me définir *fan* de *Romanzo Criminale*, mais tout simplement une spectatrice [...] je l'ai découvert par hasard, en faisant du zapping sur Sky [...] je regarde [la série]... mais si j'en rate un épisode je ne vais pas me suicider¹.

Il existe également une série de spectateurs qui présentent une attitude de non-*fan* (Gray, 2003) : par exemple, de nos questionnaires émergent ceux qui profitent de la série sans ressentir le besoin d'en faire un objet exclusif, comme dans le commentaire suivant : « je ne me considère pas un *fan* pur et dur, notion qui selon moi implique une sorte d'exclusivité envers l'objet d'admiration² ». Remarquons que ces spectateurs, bien qu'ils refusent l'étiquette de *fan*, se montrent très loquaces par rapport à leur attachement et prolifiques dans les espaces en ligne. D'ailleurs, la présence des anti-*fans*, que nous avons observé notamment dans les pages de Facebook, prouve le rôle central de l'engagement vis-à-vis des contenus, même pour dénigrer un produit et ses admirateurs. Elle témoigne également du sentiment communautaire à la base de cette définition : d'ailleurs, les parodies où l'on voit des imitations à des fins satiriques de l'aspect et des attitudes des criminels représentent une attaque dirigée à la fois contre les contenus du produit et contre ses *fans*.

Le critère de distinction entre spectateur ordinaire et *fan* ne réside pas seulement dans la prolificité de l'utilisateur : il s'agit surtout du rapport qu'il entretient avec la notion de communauté. Une série de règles de comportement social découlent de la définition que le spectateur donne de lui-même, liées à une communauté et à la conscience d'en faire partie. Les *fans* se reconnaissent entre eux par le choix de l'objet, mais aussi par le choix de la manière d'en parler. Dans la plupart des cas, c'est l'attachement à des valeurs relevant d'une contre-culture qui semble se démarquer comme tendance principale dans les appropriations de *Romanzo Criminale*³. Les vidéos qui ont le plus de succès sont moins des hommages policés à l'œuvre que des célébrations des « modèles

¹ Entretien personnel.

² Entretien personnel.

³ La présence de « Pages » Facebook habitées par des internautes français, espagnols, allemands ou de langue anglaise, prouve que *Romanzo Criminale* devient un instrument de reconnaissance sociale et culturelle même pour des communautés qui n'appartiennent pas forcément au monde romain ou italien. Chacune de ses appropriations a ses spécificités, selon un processus similaire à celui que John Fiske décrit lorsqu'il parle des appropriations de la culture *gangsta* ou du *soap* nordaméricain par des subcultures d'origines différentes (Fiske, 1987). Pour le cosmopolitisme des espaces en ligne voir Boutet, 2008.

d'inconduite ». Des communautés alternatives surgissent en réponse à la culture officielle (mais pas forcément en opposition : la notion de *fan* semble pouvoir recouvrir des activités de célébration tout comme des activités parodiques) et développent une sensibilité particulière, des modalités de lecture spécifiques (c'est la notion de communauté d'interprétation) qui se concrétisent dans la production de matériel inédit et dans un activisme social. Pour le moment, il nous semble que la notion de *fan*, au lieu de pouvoir s'appliquer à l'ensemble des spectateurs concernés par notre étude, soulève certaines problématiques qui nous aideront à développer notre description des pratiques observées

Dans le courant de l'enthousiasme jenkinsien pour le pouvoir révolutionnaire d'Internet, dont le *fandom* recouvre un rôle central, des analyses de l'éclatement des hiérarchies que la « démocratie participative » du « Web 2.0 » rend possible ont été effectuées dans l'espace francophone. Un accent particulier a été mis sur l'émergence de figures d'*amateurs* devenant de plus en plus habiles à transformer ou influencer la production de biens culturels et caractérisés par un investissement émotionnel et affectif important (*cf.* aussi Staiger, 2005 : 101 pour l'activisme des *fans*). Le terme *amateur* peut nous aider à proposer une nuance supplémentaire pour la description des pratiques spectatorielles.

Si R. Odin (1999) employait le terme *amateur* pour définir les pratiques de production de films dans la sphère privée – les films de famille, nous retrouvons souvent le terme amateur dans l'analyse des pratiques en ligne. C'est la dimension personnelle et, tout à la fois, publique, des espaces Internet, conçus pour un usage expressif « sur mesure » (conformément à la « modernité esthétique », *cf.* Allard, 1999), qui rend possible l'émergence de ces nouveaux *auteurs* de la Toile¹. Le pouvoir accru des amateurs est vu parfois comme une « révolution » (voire d'un « sacre de l'amateur », Flichy, 2010), concernant chaque aspect de la production et de la diffusion de la culture contemporaines. Dans cette perspective, un intérêt particulier est porté aux pratiques de démocratisation de la culture et de l'encouragement d'une citoyenneté active.

¹ L. Allard propose la référence à la « culture du narcissisme » que C. Lasch indique comme une pathologie de l'ère contemporaine, caractérisée par le culte de l'instant et du bien-être, une théâtralisation de l'individu : « tous, tant que nous sommes, acteurs et spectateurs vivons entourés de miroirs ; en eux, nous cherchons à nous rassurer sur notre pouvoir de captiver ou d'impressionner les autres, tout en demeurant à l'affût des imperfections qui pourraient nuire à l'apparence que nous voulons donner » (Lasch, 2006 : 129), propos qui pourraient bien décrire les relations sur Facebook.

Si l'emploi de la notion d'*amateur* souligne le caractère hétérogène et non canonique d'une activité démocratique centrée sur l'individu, l'emploi de ce terme va souvent de pair avec une critique dirigée contre les industries culturelles, qui construit une image des spectateurs très différente de celle que nous avons observée. Par exemple, les *amateurs* sont entendus par B. Stiegler comme des consommateurs éclairés, opposés au pôle des consommateurs. Stiegler met l'accent sur le rôle passif de la réception, avec un spectateur qui serait victime de stratégies visant à la « destruction des milieux propices au développement de l'esprit »¹. Il voit là, à l'œuvre, un mécanisme de « prolétarianisation » des masses, auquel il oppose l'avènement nécessaire d'une « économie de la contribution », réalisée notamment par la diffusion des logiciels libres.

Il nous paraît nécessaire de relativiser la foi dans le pouvoir de démocratisation d'Internet, car non seulement ce pouvoir reste, pour certaines couches de la population, une utopie (c'est la fracture numérique), mais il risque de faire oublier d'autres aspects qui ne sont pas moins importants. Les logiciels libres, la culture contributive, l'activisme ne sont que la pointe de l'iceberg et les études qui les sacrent nous semblent mettre en place une distinction entre « objets légitimes » (discussion dans des forums spécialisés, espaces de travail contributif autour d'œuvres considérées de l'*art*) et objets illégitimes (YouTube, Facebook, qui ne sont pas pour autant des territoires de négation de formes de culture, d'expression de soi, de développement d'une culture politique et de création de liens communautaires), qui méritent au contraire une théorie capable de mettre en évidence les aspects positifs et innovants.

Ces études magnifient le pouvoir d'Internet de regrouper des communautés et de développer une intelligence collective, mais prennent garde à se risquer dans les territoires des *usages* que les internautes mettent en place à partir des produits de la culture. La position vis-à-vis de la consommation sérielle des produits est encore marquée par un mépris de cet art qui, perdue l'*aura* originale, ne se présente désormais que transformée en artéfact de nature marchande.

Ce mécanisme de consommation se consoliderait et culminerait dans le triomphe du conformisme² : une standardisation des offres et des goûts. Au contraire, nous observons que les variations individuelles auxquelles les usagers donnent vie, par leurs

¹ <http://arsindustrialis.org/bêtise>. Dernier accès le 21 août 2011.

² « Les rameurs qui ne peuvent se parler obéissent tous au même rythme, comme les travailleurs modernes à l'usine, au cinéma et dans la vie collective » (Adorno et Horkheimer, 1944, 1974 : 52).

appropriations (commentaires dans des forums après la vision d'un film, rédaction d'un billet de blog, choix d'un nouveau *fanion* dans le réseau social... autant de preuves contre l'assujettissement des consciences) sont une véritable source de plaisir. La vision selon laquelle « il n'y a pas de consommateurs heureux¹ » est discutable, ne serait-ce qu'à travers la complexité de toute forme de réception prouvée par les recherches des *Cultural Studies* (Hoggart, (1970) [1957], ou la description de pratiques de lecture non hiérarchisées de M. de Certeau).

Le plaisir des spectateurs dépend nécessairement du système de consommation (et les spectateurs le savent, tout simplement lorsqu'ils discutent autour des qualités de l'édition DVD de la série télévisée²), mais les consommateurs savent comment se construire un havre à leur mesure à l'intérieur du système (lorsqu'ils suggèrent des manières de boycotter l'achat des t-shirts à l'effigie des protagonistes parce qu'ils les jugent trop chers).

Suivant la perspective centrée sur la différence entre activité et passivité, qui ne manque pas de valeur axiologique, les appropriations des spectateurs dans les espaces en ligne seraient marquées par une tension entre des habitus différents, dépendant de l'expérience acquise par des comportements sociaux en ligne et importée des comportements traditionnellement situés hors ligne. D'un côté, certains usagers partageraient leur travail répondant à des critères émotionnels, avec pour objectif de faire circuler leurs connaissances ou de se divertir (la valeur est placée dans l'échange, selon une économie du *don*³). De l'autre, ceux qui veulent devenir des professionnels tenteraient de se démarquer des usagers ordinaires par des stratégies de distinction (voir par exemple les phénomènes des *auteurs* sur YouTube, qui mettent en avant la supposée *qualité* de leur œuvre).

Cette distinction nous paraît réductrice, l'activité des spectateurs ne se définissant pas exclusivement par opposition à la passivité : nous avons remarqué chez plusieurs internautes la tendance à recouvrir différentes postures spectatoriennes en

¹ « Ce qui consomme, consume ce qu'il consomme. Consommer, c'est subsister sans consister ni exister. Comment ne pas seulement consommer ? Il n'y a qu'une réponse possible : *créer*. La question n'est pas comment créer sa propre consommation, mais comment créer sans produire de la consommation ? Là encore, il n'y a qu'une réponse possible : créer de la *participation* (*i.e* ouvrir des milieux associés)». (disponible à la page : <http://arsindustrialis.org/consommation>, consulté le 21 août 2011).

² Sur le plaisir pour l'acquisition des instruments donnant accès aux spectacles audiovisuels, la dimension domestique des nouveaux médias et les modalités de l'adaptation des technologies à la vie de tous les jours, voir aussi B. Klinger, 2006.

³ Voir aussi Lethem, 2007 et Lessig, 2008 pour les échanges dans le contexte de la culture du *remix*.

même temps. La possibilité d'ouvrir plusieurs fenêtres dans le même ordinateur est une caractéristique du Web (*cf.* aussi Baym, 2010) qui permet d'exécuter un grand nombre d'actions différentes ainsi que d'épouser plusieurs identités. Ainsi, l'on peut être à la fois producteur de vidéos parodiques sur YouTube, expert diffusant sur son blog des informations sur la série ; on peut s'appeler « Libanais » sur Facebook et en même temps afficher, dans un site de *fanfictions*, son goût pour des récits marqués par une sentimentalité un peu mièvre... et ainsi de suite. Ce mécanisme n'est pas nouveau dans les études des *fandom*, les *fans* tendant à épuiser le monde narratif par toute sorte d'activité (voir à ce propos Jenkins, 1992 et Jullier, 2005). L'éclectisme et la multiplicité deviennent des critères centraux dans la création d'identités qui sont ainsi décentrées, démultipliées, comparables à un pastiche ou à un collage et ressemblant au moi fragmenté postmoderne (Jameson, 1991). Cette comparaison nécessite néanmoins une précision, car nous remarquons une différence avec le caractère superficiel de l'esprit postmoderne : l'implication éthique des spectateurs¹. Les phénomènes observés nous semblent loin de mettre en œuvre des gestes purement centrés sur la représentation, bien que le cadre expressiviste (Taylor, 1991) demande un travail continu de mise en scène de soi. Le monde fictionnel se fonde dans une relation au corps et fonctionne dans le monde réel.

Ainsi, c'est l'interprétation « pragmatique » de la notion d'*amateur* que propose le sociologue A. Hennion qui nous semble la plus pertinente avec nos observations. Les amateurs seraient ceux qui construisent leur jugement sur la qualité d'un objet après avoir éprouvé sur leur propre corps l'expérience du spectacle :

Les amateurs ne « croient » pas au goût des choses. Au contraire, ils doivent se les faire sentir. Ils ne cessent d'élaborer des procédures pour mettre leur goût à l'épreuve et déterminer ce à quoi il répond, en s'appuyant aussi bien sur les propriétés d'objets qui, loin d'être données, doivent être déployées pour être perçues, que sur les compétences et les sensibilités à former pour les percevoir ; sur les déterminismes individuels et collectifs des attachements,

¹ Par exemple, ce commentaire d'un *fan* qui explique son amour pour la série à travers des raisons morales : « La vraie source de l'intérêt est leur désir [des personnages] de ne pas se soumettre aux patrons, d'aller contre les normes et même d'en créer de nouvelles... dans une société telle que la nôtre, dans laquelle les gens se révoltent contre les problèmes depuis leur canapé et parlent avec leur amis avec le portable, voir des gens comme toi et comme moi, des pauvres types, fatigués de se faire bousculer, nous les fait élever à mythes » (réponse au questionnaire).

aussi bien que sur les techniques et dispositifs nécessaires, en situation, pour ressentir quelque chose. (Hennion, 2009 : 1).

L'amateur décrit par Hennion effectue des opérations de recombinaison de l'objet culturel, suivant comme seul critère son propre goût (avec peu de révérence pour le canon officiel : à la rigueur, les communautés d'amateurs construisent leur canon à eux). Les espaces en ligne façonnent la réponse des spectateurs, mais celle-ci dépend principalement d'un usage culturel et affectif de l'objet qui relève non seulement de la situation socio-historique, mais également d'enjeux biologiques.

Ainsi, la place du spectateur face aux industries culturelles ne semble pas définissable exclusivement en termes de distinction entre passivité et activité, ou en termes de tactiques d'opposition face aux stratégies des producteurs. Écrire, tourner ou *remixer* des vidéos, déclarer sa préférence ou produire des objets artistiques variés à partir d'un produit « officiel » sont des manifestations d'un attachement pour la fiction, conçue en tant que « boîte de Lego™ » (Jullier, 2005) que les consommateurs peuvent façonner à leur guise. Les pratiques observées manifestent à la fois le potentiel du récit de générer un monde habitable par ses usagers et le rôle actif des spectateurs dans l'appropriation et la dilatation d'un monde que nous pouvons comparer à un phénomène épique. Il nous semble à présent nécessaire d'analyser l'agencement des éléments esthétiques et culturels qui déterminent, dans un espace public, l'heureux concours de circonstances par lequel une fiction met en jeu un « travail épique ».

Troisième partie – Au-delà du *transmédial*

Tout simplement, je crois, l'histoire de *Romanzo criminale*, en deux mots est incroyablement fascinante [...] D'ailleurs, avec une histoire comme ça, on peut faire des livres, des films, des séries TV, des cartes à échanger, des Barbie, des destroyers... et il est quasiment impossible qu'ils échouent¹.

L'expérience de *Romanzo Criminale* se construit sur plusieurs supports en convergence : elle correspond pour ses spectateurs à l'exploration d'un monde en réseau, un « univers en expansion » (Jullier, 2005), à l'agencement de supports narratifs par lesquels une superposition du fictionnel et du quotidien s'active, sur le plan du collectif tout comme sur celui de l'individuel.

Les « narrations » que nous avons décrites dans le chapitre 2 de la deuxième partie mettent en évidence le pouvoir des communautés de produire des discours autour des textes. Il s'agit d'une véritable réécriture de *Romanzo Criminale* de la part de ses publics, destinée à se répandre sur la Toile et à engendrer de nouvelles formes de création. Nous avons ensuite analysé des modalités d'usage du monde de *Romanzo Criminale* (le chapitre consacré aux « sujets ») : dans les réseaux sociaux le produit

¹ Forum Mymovies.it.

devient, pour le consommateur, une manière de se montrer aux autres, un masque ou un déguisement pour les interactions. Ces enquêtes parallèles nous ont permis de confirmer la position active du spectateur et son rôle central dans la construction d'un récit (à travers l'aller-retour entre fiction et vie quotidienne caractéristique de l'expérience filmique). Nous avons également recueilli du matériel nous permettant de réfléchir à ce phénomène de circulation comme à une co-production entre le travail du texte (à concevoir comme une entité multiple) et les apports contextualisés de communautés de consommateurs.

Si, dans la conclusion de la première partie, nous avons commenté des problématiques *internes*, liées aux relations intertextuelles, transtextuelles, des briques composant notre objet, dans la conclusion de la deuxième partie nous avons proposé une discussion des outils pour une analyse ethnographique concernant les *usages* de *Romanzo Criminale*. Dans cette troisième partie, il s'agira de trouver, par un retour critique sur notre travail de recherche, une définition du phénomène observé, dont on aperçoit déjà la nature foncièrement hybride, entre cadres de la fiction et cadres de la vie quotidienne.

Nous proposerons la notion d'épopée comme outil heuristique, choix qui consiste à comparer le phénomène transmédiatique à un « travail épique », en raison de la réécriture de l'histoire qu'il met en œuvre, par une rencontre entre dimension individuelle et dimension collective, en raison de sa composition par superposition de variantes, se rapprochant de la tradition orale ; de sa structure polyphonique ; de son caractère populaire ; de l'organisation de fragments qui donnent lieu à un monde narratif complexe. Mobiliser la notion de « travail » comporte également la mise en jeu d'un résultat : si dans certains cas on assiste à des « épopées inachevées »¹, on pourra se demander si les appropriations du public donnent lieu à l'élaboration d'une vision nouvelle de l'histoire et de la politique contemporaines.

Chapitre 1. Romanzo Criminale n'est pas un récit transmédiatique

Si nous portons notre attention sur les processus de production d'un récit, nous pouvons remarquer qu'il y a une différence entre un produit pensé pour un seul média et

¹Cf. Goyet, 2009 pour la notion d'épopée inachevée, qui au contraire correspond à un « travail épique » ayant échoué.

un produit créé dès son origine comme une architecture narrative se composant d'apports multiples et variés. Dans le panorama contemporain, les stratégies de construction de mondes narratifs articulés sur une convergence de supports, que l'ouvrage *Convergence Culture* (Jenkins, 2006) consacre, se démultiplient¹. Le terme employé par Jenkins est, nous l'avons vu (Cf. chapitre 6 de la première partie), « *transmedia* ».

Nous avons défini le phénomène *transmédiat* comme un processus tout d'abord intertextuel, réalisé dans un contexte de convergence culturelle et technologique et à partir d'un monde fictionnel à considérer comme un écosystème narratif, capable de donner lieu à un univers cohérent. Dans ce que Jenkins définit comme un nouveau paradigme pour la narration, les consommateurs sont encouragés à chercher des informations en allant au-delà du parcours traditionnel du récit. Pour faire cela, ils sont amenés à s'orienter dans un territoire complexe, en se servant des intertextes comme point de départ pour des parcours originaux, qui ne seront pas toujours linéaires, mais qui, au lieu de suivre le modèle littéraire, s'inspirent souvent de la structure des jeux vidéo.

The Matrix (1999), par exemple, est un monde à explorer *via* des supports différenciés, chacun proposant une dilatation indépendante du récit véhiculé par les autres médias. La bande dessinée, le film d'animation, le jeu vidéo – pour ne citer que les supports les plus célèbres composant le phénomène – constituent autant de points de vue différents, avec des personnages secondaires, des histoires parallèles qui dilatent l'espace du récit et qui offrent au spectateur la possibilité de devenir protagoniste d'une quête. Jenkins remarque que :

[s]i l'on regarde ces travaux par le biais des critères anciens, ces films peuvent paraître davantage fragmentés, mais les fragments existent de manière à ce que les consommateurs puissent faire les connexions suivant leurs temps et selon les modalités qu'ils souhaitent² (Jenkins, 2006a : 121).

¹ Les exemples d'opérations de narration transmédiat sont nombreuses aussi dans le contexte italien : signalons des expériences comme *Manituana* (Wu Ming, 2007), qui se constitue comme un monde en ligne que les lecteurs peuvent enrichir en inventant de nouvelles histoires. Ou, encore, le docu-fiction « cross-média » *Giallo a Milano* (2009) qui propose de visionner, sur le site du quotidien *Il Corriere della Sera*, des vidéos inédites qui offrent de nouvelles perspectives à l'histoire racontée par le film.

² « *If you look at such works by old criteria, these movies may seem more fragmented, but the fragments exist so that consumers can make the connections on their own time and in their own ways* » (Notre traduction).

Les consommateurs sont de plus en plus impliqués dans un travail qui est surtout de récolte d'informations et de découverte de portes d'entrée alternatives ; en même temps, l'espace fictionnel tend à devenir un terrain de jeu¹. Ainsi, les « plateformes » transmédiales, avec leur temporalité convergente, de plus en plus autonomes du support physique, sont le résultat d'une stratégie des producteurs et des agences publicitaires à la recherche de la fidélité, de la persévérance des publics dans le rapport aux contenus médiatiques (Jenkins, *op.cit.* : *ibidem*). Selon Jenkins, l'ensemble des médias constitue pour les spectateurs une expérience convergente en raison de mécanismes qui dépendent de son pouvoir de fonctionner en tant qu'univers.

Quant à notre objet, *Romanzo Criminale*, bien qu'il propose des produits offrant aux consommateurs des expériences différentes qui, tout de même, convergent, il n'a pas été pensé dès son origine comme produit transmédia. Les supports « officiels » (le livre, le film, la série télévisée qui, nous le rappelons, ont rejoint le public respectivement en 2002, 2005 et 2008-2010, donc sur un temps stratifié et non simultané) proposent autant de perspectives sur le monde et les événements racontés, mais ils ne dépassent pas le stade de variantes. Elles se limitent à déplacer différemment le centre de gravité du récit, mais, en retour, produisent une circulation de contenus culturels que nous avons considéré d'un intérêt capital. Comment analyser ces briques narratives qui s'ajoutent à un récit matriciel (le livre) tout en réécrivant sous un angle fictionnel des événements du passé historique ?

Le livre est une opération de dramatisation de l'Histoire : approfondissant dans les détails les renvois au monde politique de l'époque, la description des psychologies des personnages, il se constitue comme récit matriciel. Le film, qui s'en inspire directement, mais qui met en œuvre une opération de condensation, raconte l'histoire de trois criminels en les représentant comme des héros romantiques et maudits, laissant à l'histoire italienne une place réduite. La série, à son tour, cherche dans la boue du passé historique de Rome et arrive à sceller un portrait efficace de la petite criminalité des années 1970 et 1980, sans se référer directement aux événements historiques, mais

¹ H. Jenkins parle de *sandbox*, bac à sable, image qui illustre la possibilité de jouer avec le produit culturel en le transformant en matière première pour de nouvelles œuvres ; pour L. Jullier, l'image de la Lego™ » lui est préférable, car elle permet non seulement de transformer le produit original (dans les limites inférieures de son aspect, c'est-à-dire ce qui correspond à la forme des briques), car elle permet non seulement de transformer le produit original, mais aussi de le transporter – cela correspond à la question de la *relocalisation* de l'expérience dont parle F. Casetti.

développant des récits secondaires, introduisant des personnages inédits et proposant, dans la deuxième saison, des parcours narratifs qui divergent de la matrice littéraire.

Ces produits officiels ne se présentent pas comme une orchestration voulue dès son origine, mais ils prennent forme les uns après les autres sur un arc temporel d'environ cinq ans, bien que pour la deuxième saison de la série, on assiste à des tentatives de plus en plus stratégiques de construction d'une image de marque (cf. D'Aloia in Grasso et Scaglioni, 2010 : 199-209). Les produits décrits comme des paratextes, suivant la définition de J. Gray (qui, à son tour, emploie la terminologie de Genette, mais soulignant un assouplissement des hiérarchies entre textes et paratextes), demandent au consommateur de s'engager de manières alternatives, de plus en plus interactives. Notamment, *RC The Game* permettait au joueur (pendant la courte période où le jeu était accessible en ligne) de faire l'expérience du commerce de produits illicites dans le cadre d'une interface ayant la même charte graphique que la série, pour prolonger le plaisir de l'identification à des modèles d'inconduite et éprouver *sur sa propre peau* le frisson de la transgression, à la manière des protagonistes.

Raconter la même histoire *via* des médias différents doit correspondre, dans le cas du récit transmédiatique, à la recherche, de la part des producteurs, d'un public différent pour chaque support : un média est choisi parce qu'il est considéré le meilleur à disposition pour valoriser le point de vue que l'on a voulu mettre en avant. Le problème est celui de la différence entre transmédialité et adaptation : « Raconter à nouveau une histoire sous un média différent correspond à l'adaptation, alors qu'employer plusieurs médias pour réaliser une seule histoire correspond à la transmédiation » (Long, 2007 : 22)¹.

L'adaptation consiste à « refaire » le texte à travers des références culturelles opérant comme autant de couches qui se superposent, définissant un champ de discours. Il s'agit d'une opération de réinvention du texte. C'est le retour du « déjà-vu » (le « *già noto* », Cf. Buonanno, 2004), qui fonctionne sur un modèle de sérialisation (renvoi à des textes préexistants, familiarité avec les personnages, reproductibilité de schémas connus). Dans cet espace, le jeu du spectateur s'active dans la reconnaissance, dans le plaisir de la répétition, ainsi que dans le désir de se laisser surprendre (Cf. Casetti, 1984). Il s'agit d'un phénomène de recontextualisation : on assiste à

¹ « *Retelling a story in a different media type is adaptation, while using multiple media types to craft a single story is transmediation* » [Notre traduction].

l'apparition, dans un nouveau champ discursif, d'un élément que l'on a déjà rencontré ailleurs – le texte est reformulé dans un nouveau contexte.

Le fait que, dans notre cas, tous les produits portent le même titre, sonne d'emblée l'alarme liée à la redondance. Rappelons que, pour Jenkins, le récit transmédiat est une « histoire [qui] se déploie sous plusieurs plateformes médiatique dans lesquelles chaque nouveau texte apporte une contribution indépendante et précieuse à l'ensemble¹ » (Jenkins, 2006 : 95–96) : l'accent est mis sur la variation dans la répétition, qui fait de ce type de récit une entité fragmentée et unitaire en même temps.

Si l'on se limitait à l'étude des textes officiels, *Romanzo Criminale* ne présenterait donc peut-être pas les caractéristiques suffisantes pour que l'on parle de phénomène transmédiat. Le cas en question nous semble, au premier abord, moins un exemple de récit transmédiat qu'un exemple de récit produisant un trop-plein, ou *overflow* (cf. Gray, 2010). Le film voit le jour suivant le succès du livre, la série est produite suite au succès du film, suivant un désir de répétition typique de la pratique interculturelle de l'adaptation, consistant dans la volonté de raconter encore une fois la même histoire, de manières différentes (Hutcheon, 2000 : 9).

Toutefois, notre enquête montre que le monde de *Romanzo Criminale* ne se limite pas à un phénomène d'adaptation concernant les produits officiels. Parodies, hommages, *remix*, résumés, *fanfictions*, se présentent dans les espaces en ligne à côté du film, de la série, du livre, accompagnant les discours sociaux comme des traces explorables en tant que formes d'appropriation, mais constituant aussi une série de textes contribuant à l'architecture globale. L'apport des spectateurs s'insère là où le tissu des médias convergents laisse des trous, là où les allusions au monde extérieur semblent requérir des commentaires ; là où agit, chez ceux qui consomment, le besoin de faire clarté sur une ambiguïté du récit tout en parlant d'eux-mêmes et de l'expérience qu'ils ont eue de l'objet.

Les « spectateurs ordinaires », on l'a vu, agissent désormais de plus en plus comme des *fans* : une frontière entre ces deux rôles nous semble très difficile à tracer. À son tour, le produit est de plus en plus orienté vers ses publics, ce qui donne lieu à la valorisation de chacune des appropriations comme autant de modalités de façonner une réponse, que la Toile contribue à rendre de plus en plus visibles.

¹ « [A] story [which] unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole ». [Notre traduction].

Nous ne pouvons prendre en compte l'hypertrophie de ces pratiques *grassroot* simplement comme une série de discours sociaux : nous voulons les considérer comme des textes contribuant, grâce leur circulation, à la construction d'une expérience « à 360° ». Ainsi, nous sommes face à une pluralité de médias qui convergent, autant de manifestations du pouvoir du produit de générer un monde – dans sa rencontre avec les spectateurs. D'un côté, on pourrait définir le phénomène des appropriations en termes de pure *circulation*, dans laquelle la communication ne trouverait plus de place. De l'autre, on pourrait effectuer une analyse du sens de chacune de ces productions à l'intérieur du contexte dans lequel elles prennent origine et se développent, en essayant de les comprendre en tant que manifestation d'une culture et d'une société.

Si la culture contemporaine encourage une modalité de consommation par fragments (une « *snack culture* »), quelle est la forme que prend la circulation de ces bribes de récit ? En même temps, le rôle « transculturel » du produit détermine la nécessité d'une méthodologie pour en analyser le succès public et les phénomènes sociétaux qui y sont liés. Pour ce qui est de l'agencement des récits officiels, l'importance accordée au fragment est constamment mise à l'épreuve d'une tendance centralisante, par laquelle le monde du récit transmédiatique construit sa cohérence ; pour ce qui est de la réception, comme ensemble de pratiques culturelles dans un espace public, c'est par fragments qu'elle se développe, se manifestant par des appropriations qui prennent forme dans les périphéries de l'univers des produits « officiels ».

Chapitre 2. Un « travail épique »

Afin de définir le fonctionnement de ce réseau de récits convergents, nous proposons d'employer la notion de « travail épique », entendant ce terme comme une étiquette utile pour définir un phénomène d'ordre anthropologique.

Le terme « épique » que nous proposons est employé comme qualificatif, s'appliquant à une forme narrative et à des contenus traditionnellement marqués par l'ampleur des faits racontés¹, se rapprochant du sens de cet adjectif dans le langage commun. Le sens qu'en donne Brecht dans la définition de son idée de théâtre (Brecht, 1999 [1930]) s'oppose tout à fait à celle employée dans le langage commun à propos du type de cinéma dont nous parlons. Le terme est choisi avec conscience de sa nature se dérobant à toute prise : « aucun discours n'est tenable sur un objet aussi extraordinairement fuyant – l'un des plus fuyants du champ littéraire, en fait », comme le souligne F. Goyet, qui arrive à parler de l'« impossibilité pratique de définir une épopée » (Goyet, 2009).

Une remarque sur le genre de référence s'impose : l'*epos* ou épopée est entendue comme structure narrative de longue haleine, un poème ou récit en prose de style élevé : on retiendra de la définition traditionnelle l'importance du « mélange entre merveilleux et vrai, entre légende et histoire » et « le but de célébrer un héros ou un grand fait » (cf. *Le Petit Robert de la langue française 2011*). Ne pouvant pas isoler des caractères génériques suffisants pour définir notre objet comme une épopée, nous pouvons rappeler la remarque de P. Brunel: « L'épopée peut être considérée comme une forme figée, ennuyeuse, académique. Mais il existe une permanence de l'épique » (Brunel, 2003 : 138).

Rappelons que dans l'espace de la critique littéraire italienne contemporaine se développe une discussion concernant la naissance d'une étiquette, *New Italian Epic*, créée par le collectif Wu Ming (cf. première partie). Cette étiquette (arbitraire, comme toute classification), prend appui sur la *vulgata* du terme « épique », entendu comme synonyme d'ample, d'ambitieux². Il ne s'agit pas d'un mouvement, mais d'une définition choisie pour décrire un groupe d'œuvres (et non d'auteurs, signalant ainsi un

¹ Cf. la définition du Littré : « Narration en vers d'actions grandes et héroïques ».

² Dans le contexte cinématographique actuel, le mot « épique » est également mobilisé à plusieurs reprises, afin de décrire une expérience de dimensions colossales à laquelle est confronté l'individu protagoniste.

des caractères centraux du phénomène : la disparition progressive du statut d'auteur) marquées par la volonté de raconter l'Italie contemporaine tout en prenant les distances de la prudence traditionnelle vis-à-vis de la littérature de genre.

Dans l'histoire littéraire italienne, l'épique a toujours été un genre noble, chargé de mettre en scène les tensions politiques et de raconter l'histoire nationale, marqué par un caractère foncièrement éthique (Dante, Tasso, Manzoni), le héros ayant toujours incarné une cause. L'esprit épique que Wu Ming retrouve dans les œuvres du *New Italian Epic* correspond à cette tension éthique qui les transforme en véhicule pour une idéologie précise, les opposant ainsi à la tradition du postmoderne comme détachement (Lyotard, 1979 ; Hutcheon, 1988)¹.

Raconter l'Histoire comme le font les textes du *New Italian Epic* ne veut pas dire renoncer à la tradition du roman, mais signifie mobiliser des forces capables de démonter cette tradition de l'intérieur, pour en faire le véhicule d'un récit de faits de la réalité. Le lecteur plonge dans un monde où l'aventure individuelle, les surprises, les écarts, construisent une conciliation entre fiction et histoire, par l'attachement à un individu ou à un point de vue secondaire, inhabituel et inattendu – le tout dominé par l'expérimentation linguistique.

Les produits du *NEI* sont des espaces qui, avec une ouverture à l'intermédialité et à la transmédialité, se nourrissent d'apports différenciés, dont, en grande partie, les appropriations que mettent en place les spectateurs qui suppriment la distinction entre art *highbrow* et *lowbrow* (à l'image de la transmission des chants épiques en Italie, à travers des formes d'adaptation populaire comme la tradition des « *pupi* » siciliens, cf. Boscolo, 2009).

C'est donc à partir de la définition proposée par Wu Ming que nous pouvons définir notre outil de travail. Le territoire tracé par ces œuvres (et par le débat qui suit la publication du manifeste de Wu Ming) nous permet de problématiser la notion d'« épique » et de définir une série de points utiles à la construction de notre hypothèse.

Le choix d'employer principalement l'adjectif « épique », au lieu de parler d'une épopée correspond à la volonté de forger un outil heuristique nous permettant de décrire les traits caractérisant la composition de notre objet et son rôle dans un espace de discours. Nous proposons de parler, d'un côté, d'*intentions épiques* pour décrire les

¹ Cf. aussi Boscolo, 2009.

éléments rhétoriques et le contenu de notre objet et, de l'autre, à partir d'une perspective socio-anthropologique, de *travail épique*.

Premièrement, il est possible de remarquer que l'épopée est caractérisée par une dimension fondatrice : sa fonction est de raconter le passé héroïque et de le transmettre aux générations futures (Hegel parle de « Bible d'un peuple »). Elle narre un épisode « lié au monde en lui-même total d'une nation ou d'une époque », dont elle constitue « les véritables fondations de la conscience » (Hegel, 1995 : 309-310). Ainsi, tout poème épique est un trésor d'informations sur un peuple et sur son histoire. Son trait caractéristique est de présenter ses contenus comme une « encyclopédie tribale » (Havelock, 1963) : elle se propose comme dépôt de tous les contenus d'une civilisation... en nous donnant un cadre « normal » d'un monde. L'histoire italienne est transformée en épopée non par un seul film correspondant à un récit unitaire, mais par une opération complexe qui se déploie sous différents supports. Remarquons que cette convergence de récits fonctionne dans un réseau intertextuel, ne se réduisant pas aux médias qui constituent *Romanzo Criminale*. Nous l'avons anticipé dans la première partie de cette étude : *Romanzo Criminale* est produit dans un contexte dans lequel prennent forme de nombreux autres récits, indépendants, concernant l'histoire contemporaine.

En raison du fait que ces productions représentent souvent le matériau pour une série de renvois intertextuels, que les spectateurs ne manquent pas de signaler dans leurs commentaires, et, surtout, parce que leur présence détermine une forme de « saturation » du discours sur le sujet, le panorama de la production cinématographique italienne contemporaine mérite d'être illustré brièvement.

2.1 Des « moments épiques » dans le contexte italien contemporain

En observant la production italienne des dix dernières années, on peut observer la présence massive de films mettant en scène l'Histoire récente, avec une attention pour la description de la trajectoire d'un personnage dans un espace historique de grande ampleur, avec de nombreuses références à la culture historique partagée par les spectateurs italiens.

Si, pour L. Schifano, *Journal intime (Caro Diario, 1994)*, *Aprile (1998)*, *Le caïman (Il Caimano, 2006)* de N. Moretti enregistrent les conséquences d'une mutation

irréversible du cinéma, mettant en scène les limites de la politique italienne et la lutte de l'individu pour la compréhension du monde (Schifano, 2011), c'est dans un autre type de production, moins politique, et plutôt ouverte à des compromis avec l'élément spectaculaire, « facile », de matrice télévisuelle, que nous rencontrons la question du « travail épique »¹. Nous pouvons analyser ces productions caractérisées par la volonté de proposer une relecture de l'Histoire et, cela, dans un contexte historique précis. Wu Ming indique deux dates qui marquent le début d'un changement de perspective dans les modalités de réécriture du réel : à l'échelle internationale, cela correspond au 11 septembre 2001 et, à l'échelle italienne, aux événements liés à la répression par les forces de l'ordre des manifestations anti-G8 à Gênes en 2002 (Wu Ming, 2008 : 3).

La mise en scène spectaculaire d'actions où le Bien et le Mal se rencontrent est au centre de ces films ; l'amour et la haine sont représentés avec un déploiement de grands moyens techniques, sur un récit d'ampleur significative. L'étiquette de film épique, employée par de nombreux spectateurs et, souvent, par la presse, indique ainsi des éléments formels tout comme des éléments du contenu, tout en exerçant une fonction performative : l'acte de nommer contribue à conférer un véritable statut épique à ces œuvres. Les années du mouvement étudiant, le terrorisme, les grands attentats de la mafia, la coupe du monde, fonctionnent dans ces films *avec* la trajectoire des protagonistes, confrontés à des bouleversements de leur monde tout en construisant leur identité, pris dans des tensions opposées.

Pour *Nos Meilleures années* (Giordana, 2003), qui met en scène trente-sept ans de l'histoire d'une famille, dans les commentaires des spectateurs et dans la presse on parle de « saga », « Une épopée italienne qui suit les vies de deux frères, des années 1960 aux années 2000² ». Le public se glisse dans le privé : l'inondation de Florence, la révolution étudiante, le terrorisme, la suppression des hôpitaux psychiatriques par la loi Basaglia, le scandale de « Tangentopoli ». C'est le portrait d'une génération, mettant en scène l'individu dans son rapport avec les événements qui ont marqué l'imaginaire

¹ Signalons que dans la même période, on observe également des films mettant en scène l'histoire de l'Italie de la période que l'on appelle *Risorgimento* ; nous n'aborderons que les films qui traitent de la période des *années de plomb*, touchant à des événements plus proches, mais qui constituent un dépôt de contenus fortement contradictoires et, pour cela, représentatifs de l'histoire italienne.

² « *An Italian epic that follows the lives of two brothers, from the 1960s to the 2000s* » [Notre traduction]. <http://www.imdb.com/title/tt0346336/>. Dernier accès le 17 septembre 2011.

collectif d'une nation : « *Nos meilleures années* est un hymne à l'Italie et au peuple italien. C'est notre histoire et appartient à notre culture !¹ ».

De manière similaire, *Mon frère est fils unique* (*Mio fratello è figlio unico*, Luchetti, 2007) raconte l'histoire de deux frères ayant deux credos politiques opposés, qui se font face dans les *années de plomb* (ce film partage avec *Nos meilleures années* et avec *Romanzo Criminale* les scénaristes S. Rulli et S. Petraglia)². Les trajectoires des protagonistes sont perçues comme la représentation de clichés nationaux. Le lien avec l'*italianité* et avec un certain esprit nostalgique, comme pour les autres films, est signalé à partir du titre qui est un marqueur culturel très fort, étant le titre d'une chanson célèbre de Rino Gaetano (1976).

L'évocation de l'Histoire passe par le filtre de la culture dans laquelle le film est produit. Ainsi, souvent, la circulation des discours concernant ces récits « épiques » nous renseigne sur l'actualité. Par exemple, pour *Mon frère est fils unique*, un commentaire sur l'Internet Movie Data base souligne le lien avec la culture de l'Italie contemporaine, dominée par une culture politique centrée sur l'individu et attachée moins aux idées qu'à son image médiatique :

De cette manière Luchetti finit par confirmer (peut-être bien malgré lui) la vision du monde, américaine / berlusconienne : « Oublie l'idéologie – il s'agit de liberté individuelle et authenticité des relations personnelles ». Et, enfin, nous pouvons voir les effets de la télévision de Berlusconi et de leurs semblables aussi dans le scénario³.

Buongiorno, notte (Bellocchio 2003) est la reconstruction fictive de l'affaire Moro, du point de vue d'une des terroristes des Brigades Rouges responsables de son enlèvement et puis de son assassinat. Bien que le destin du président du parti démocrate-chrétien ne soit pas modifié, le rêve de la jeune femme, Chiara, se concrétise en images à la fin du film : des plans alternés à ceux des funérailles d'État d'Aldo Moro. Le film se construit comme une *uchronie* (une issue qui diverge de la

¹ *Ibidem*.

² Du site de critiques en ligne *Hideout* émerge une comparaison avec le mythe fondateur de la culture latine : « Leur rapport, chargé d'évocations de la mythologie classique, semble comparable à celui entre Romulus et Rémus, dans leur démarcation territoriale et dans leur volonté de se faire face » <http://www.hideout.it/index.php3?page=notizia&id=2925>.

³ <http://www.imdb.com/title/tt0846040/reviews>. Dernier accès le 17 septembre 2011.

réalité historique) tournée avec un usage spectaculaire de la musique, par laquelle la dimension du sublime dépasse la dimension individuelle : elle sert donc une fonction épique, étant là pour nous « disposer au grandiose ».

Pour rester dans le domaine de cet événement « *epoch-making* » (Ricœur, 1985 : 339), un autre film aborde la même question, à travers un point de vue inspiré du genre du polar : *L'affaire des cinq lunes* (*Piazza delle cinque lune*, Martinelli, 2003). Dans ce film, la fiction prend le pas sur la réalité découvrant des événements de l'Histoire à travers le filtre du polar¹. Les commentaires des usagers sur le IMDb le définissent une « sorte de *JKF* pour l'Italie² » : l'intrigue est pleine de références que seul un expert de la politique italienne peut comprendre ; sans ces références, le film est à regarder en prenant appui sur l'encyclopédie générique du polar, mais l'expérience qui en résultera sera pauvre.

[..] à moins que l'on ne connaisse suffisamment la vraie histoire pour pouvoir distinguer la vérité de la fiction (ou pour être profondément intéressé à la tragédie qu'inspira l'histoire), on est frappé par un mélange dense de faits sans importance³.

Le point commun dans ces films est la présence de « moments épiques », de formules récurrentes (que nous retrouvons aussi dans *Romanzo Criminale*, le film et la série) : par exemple, les images d'archives qui s'insèrent dans le tissu du film, en signalant leur appartenance à un médium et à une époque différente par le fait qu'elles sont en noir et blanc, images télévisuelles, chargées de nostalgie. Elles deviennent des marqueurs du temps qui passe⁴ ; elles posent de manière problématique la question de la dissymétrie entre fiction et histoire (Ricœur, 1985 : 232). Un deuxième élément est l'usage de la musique de l'époque, souvent *pop*, dans des séquences qui s'insèrent à des moments clés du film. Souvent, les images d'archives ont un rôle central dans ces séquences : leur lecture se fait sur le mode de l'*enjoyment*, centré sur les sensations, le rythme, qui donne lieu à une envie de partage. Cela est confirmé par le fait que, dans certains cas, la passion pour ce type de séquences provoque une circulation d'extraits, comparables à des *clips* indépendants, dans les sites de partage de vidéos.

¹ La recherche de la vérité autour de l'« affaire Moro » est par ailleurs, dès le début, trempée dans la fiction : la réalité apparaît comme une fiction littéraire (Sciascia, 1978).

² <http://www.imdb.com/title/tt0366900/reviews>. Dernier accès le 17 septembre 2011.

³ *Ibidem*.

⁴ *Romanzo Criminale* deviendrait ainsi une « machine à remonter le temps ».

Pour conclure ce rapide panoramique, si des « intentions épiques » sont à chercher dans la vague du cinéma italien des dix dernières années et dans les relectures de l'histoire récente, cet élément rhétorique est un « plus » dans le fonctionnement de notre objet multiforme : il fonctionne comme une marque générique rassurante pour les spectateurs. Ainsi, *Romanzo Criminale* s'insère dans un discours ayant des codes reconnus (de même, le phénomène transmédiatique représenté par *Matrix* porte la marque générique de la science-fiction).

La présence de ces récits épars, qui retravaillent la même matière historique, nous permet de traiter notre problématique : si l'on revient à l'analyse de *Romanzo Criminale* et à la convergence qui le caractérise, que faire de ce réseau intertextuel ? Peut-on employer la notion de « travail épique » pour décrire son fonctionnement ?

Signalons que, dans ce travail, l'analyse des contenus ne tient pas un rôle ancillaire, mais, qu'au contraire, elle nous permet de comprendre, à l'échelle microscopique, les spécificités des appropriations des consommateurs : les raisons d'aimer la série plutôt que le film, les différences entre les productions issues d'une lecture du livre dans un contexte italien plutôt que français, etc... Ainsi, le monde de *Romanzo Criminale* sera lisible comme épopée pour des raisons inhérentes à son propre caractère spécifique, ses contenus en lien avec les contextes socio-historiques dans lesquels il prend forme et en raison du travail de co-construction dans lequel, d'un point de vue méthodologique, on peut insérer les appropriations spectatorielles.

Dans les paragraphes qui suivent, nous entreprendrons l'analyse des éléments qui nous permettent de comparer le phénomène, représenté par l'ensemble des récits convergents constituant *Romanzo Criminale*, à un « travail épique » : la présence de fragments que nous rapprochons des *mythes* fondateurs d'une culture, le caractère oral, la polyphonie, la notion de monde épique.

2.2 Des *muthoi*, bribes de récit qui circulent

La superposition de récits qui constituent la matière de *Romanzo Criminale* fonctionne, pour certains internautes, comme une mythologie. Ce paragraphe explorera la notion de mythe dans son sens de fragment ainsi que d'élément donnant lieu à des pratiques de culte (tout en étant également le résultat). Comme le remarque un blogueur :

Il ne s'agit pas d'une simple et fidèle transposition de la deuxième et de la troisième partie du roman. Et il ne s'agit pas non plus d'un *remake* de l'excellent film dirigé par Michele Placido. C'est quelque chose de nouveau, qui réinvente et réécrit cette « mythologie » criminelle créée par Giancarlo de Cataldo qui s'inspire des événements et des hommes qui faisaient partie de la célèbre (et redoutable) Banda della Magliana¹.

L'internaute prise par-dessus tout, dans la série, l'introduction de la nouveauté dans un schéma connu (le système de valeurs et de personnages qu'il connaît, ayant lu le livre et regardé le film). La mythologie est ici vécue comme un élément ludique, que le texte peut réinventer : contrairement, semblerait-il, au propos adornien de la mythologie comme une forme de paralysie de la raison. C'est de l'innovation dans la répétition : l'agencement des caractères qui, selon Eco (1984) caractérise l'esthétique postmoderne (en opposition à l'esthétique romantique, responsable de l'invention de la notion d'originalité) et qui est aussi un des éléments que Jenkins identifie comme central pour tout récit transmédiat.

La sérialisation des événements et des personnages, rendue possible par la convergence donne lieu, pour le consommateur, à une familiarisation avec ces contenus : en même temps, l'internaute reconnaît le caractère figé du canon « créé » par l'auteur du livre, il lui attribue un statut fondateur. Le plaisir spectatoriel se produit, pour le consommateur expérimenté, lorsque l'innovation est introduite dans un schéma connu : c'est le plaisir de la variation. Le caractère figé de la mythologie est là pour que l'on joue avec. Par ailleurs, ce n'est que par la succession des formes d'adaptation, les re-contextualisations et les *relocalisations* de l'expérience du canon que le Libanais, le Freud et les autres deviennent des personnages mythiques. Ce n'est qu'après des visionnages répétés dans l'espace public, par leur circulation, que leurs traits se stabilisent, que leur lecture commence à se faire à travers des clichés. Qu'ils deviennent, finalement, des personnages cultes (et le monde ainsi que les atmosphères de *Romanzo Criminale* le deviennent avec eux) : le culte étant une pratique, leur statut de mythe se

¹ <http://www.sommobuta.com/2010/12/romanzo-criminale-la-serie-2.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

construit par le biais de leur circulation, par des phénomènes d'auto-entraînement (cf. la notion de *phénomène viral*).

L'épopée, selon Aristote, est *polymuthos* : elle comprend plusieurs narrations, traditions, discours, qu'il appelle mythes. Nous parlerons de mythe comme point de départ et résultat d'une circulation : des bribes de légendes métropolitaines, des faits concrets, des drames de l'Histoire récente, ainsi que le cadre fictionnel de référence constitué par le cinéma de genre, convergent dans l'expérience de *Romanzo Criminale* et concourent à établir un territoire familier pour les spectateurs. Le récit se fait à partir de mythes disséminés dans l'espace public contemporain, qu'il relit et façonne pour qu'ils correspondent aux besoins d'aujourd'hui.

Ainsi, le consommateur se trouve à agir dans un réseau interactif, où le mythe est l'élément capable de circuler et devenir matériel ductile employé dans des contextes nouveaux, une série de « paroles qui mettent en forme des faits sociaux », fragments se propageant dans un espace public et qui, fonctionnant en convergence, donnent lieu à un « travail épique ». La comparaison du récit transmédiat avec le récit épique correspond à une lecture culturelle : pour H. Jenkins, le récit transmédiat partage avec les poèmes d'Homère la nécessité pour le public de maîtriser un arrière-plan d'informations concernant la culture et la société :

Homère réussit à créer une épopée orale en ajoutant des « bouts et morceaux d'information » de mythes préexistants, comptant sur la capacité d'un public qui s'y connaissait de contourner tout point de confusion potentiel¹ (Jenkins, 2006a : 122).

Le sens que nous donnons aux mythes est celui de fragments ayant un poids culturel enraciné dans le contexte dans lequel ils sont produits et lus : nous les entendrons, dans le cadre de notre enquête, dans leur fonctionnement en convergence, comme des fragments chargés d'histoire et liés par un réseau intertextuel au monde du récit transmédiat. À l'image des spectateurs écoutant l'aède dans la Grèce ancienne, le consommateur de *Romanzo Criminale* assiste à la déclinaison d'histoires liées à la culture nationale, entre vérité et fiction : une « tension entre le faux et le vrai, entre le

¹ « Homer was able to create an oral epic by building on 'bits and pieces of information' from preexisting myths, counting on a knowledgeable audience to ride over any potential points of confusion ». [Notre traduction].

merveilleux et le rationnel, entre la fiction et l'être, constitue le mythe et crée le suspense dans les récits de l'aède » (Dupont, 1991 : 74).

Dans l'idée commune, le mythe se rapproche de la légende, il correspond à une parole qui relate des événements sur la véracité desquels les auditeurs ont un doute, mais qu'ils aiment écouter : forme d'imitation, pour Platon, le *muthos* était une « pensée qui s'exprime », un « avis », se situant en deçà du vrai et du faux et désignant la fable, le récit vraisemblable. Ainsi, les poètes sont des « artisans de mythes » qu'ils transmettent par le biais de compositions orales, forme qui leur imposera de nombreuses opérations de transformation. Le récit mythique peut être bâti à partir d'un événement historique précis, c'est le cas de *Romanzo Criminale*. Une lecture en termes de fidélité au réel fonde la crédibilité du produit sur son adhésion à la vérité historique, suivant une conception du cinéma comme dispositif de représentation de l'Histoire, ayant des procédés rhétoriques spécifiques. Dans les commentaires en ligne, les spectateurs mettent en évidence, nous l'avons vu, les similarités et les différences avec les faits de la réalité, répondant à un besoin cognitif de compréhension du récit fictionnel, mais également à un besoin de clarté quant aux sources sur lesquelles se fonde la culture du monde fictionnel (et, pour les Italiens leur propre culture en tant qu'Italiens). Dans cette perspective, le produit est dévalorisé par les remarques dans les forums de discussion qui signalent son décalage avec l'Histoire réelle. *Romanzo Criminale* devient phénomène sociétal lorsque ses consommateurs le reconnaissent comme relecture des mythes fondateurs de la société contemporaine.

L'approche pragmatique qui est la nôtre nous amène tout naturellement à prendre en compte l'inscription sociale du mythe. Le mythe parle aux spectateurs parce qu'il parle d'eux¹ : il peut être considéré, avec M. de Certeau, comme « un discours fragmenté qui s'articule sur les pratiques hétérogènes d'une société et qui les articule de manière symbolique » (Certeau, 1990 : 198). Il peut correspondre également à une mise en scène qui se rapproche du jeu : « Dans chacune des fantaisies capricieuses dont le mythe revêt l'aspect de la réalité, joue un esprit inventif aux confins de la gravité et du badinage » (Huzinga, 1934 : 21). Ces mythes, qui se trouvent « sérialisés » dans le

¹ J.-P. Esquenazi consacre un ouvrage à la *Mythologie des séries télévisées* (Esquenazi, 2009 [b]) : c'est qu'il décèle dans l'enthousiasme pour ce genre télévisuel une clé de lecture de la société contemporaine efficace et passionnante et dans la richesse des réponses spectatorielles l'indice de leur qualité. La notion de mythologie semble indiquer ici une évaluation de la place de ces objets culturels dans l'espace public. L'auteur évoque par ailleurs la possibilité de parler d'objets culturels « universels », qu'il décrit ainsi en raison de leur diffusion et du rôle qu'ils recouvrent dans la vie des spectateurs.

phénomène transmédiatique, correspondent à des figures de la culture, appartenant à la mémoire privée et leur représentation fonctionne comme un rituel collectif¹, ou plutôt, ils deviennent une « grille explicative » d'une société, comme le souligne L. Jullier pour *Star Wars* (Jullier, 2005): *Romanzo Criminale* relit et réorganise une série de mythes en fournissant ainsi une « grille explicative » de l'histoire récente italienne. Rappelons que, pour Barthes, le mythe est un « idéologème », un mode de signification qui met en forme des faits sociaux, un signe quelconque chargé de l'expression d'une idéologie ; il est surtout le produit d'un groupe social, pour lequel il est efficace : ainsi, il ne fonctionnera que dans un contexte précis. Si sa signification n'est jamais trans-historique, l'analyse d'un phénomène de société comme *Romanzo Criminale*, dans son (ses) contexte(s), dépend principalement des biais idéologiques des consommateurs. La circulation des images liées à ces événements *via* la télévision les a enracinées dans la conscience des Italiens, en créant une *mythologie* (Barthes, 1957), qui n'est pas pour autant une forme d'appropriation critique de ces fragments de l'Histoire. On pourrait lire ce mécanisme en mettant en évidence le danger idéologique qu'il recèle :

J'ai déjà donné des exemples de cette figure très générale, qui consiste à confesser le mal accidentel d'une institution de classe pour mieux en masquer le mal principal. On immunise l'imaginaire collectif par une petite inoculation de mal reconnu ; on le défend ainsi contre le risque d'une subversion généralisée... (Barthes, 1957 : 238).

Dans les cas des médias véhiculant le récit de *Romanzo Criminale*, ce danger est toujours présent.

La notion de mythe que nous proposons ne serait pas complète si elle se limitait à décrire que l'objet : sa fonction de « grille explicative » dépend moins de l'idéologie qu'elle contient que des appropriations des consommateurs qui lui attribuent un poids d'objet capable de relire le monde et de fournir des explications sur l'Histoire récente.

¹ Le mythe est, dans l'analyse structurale de Lévi-Strauss (1958), un outil linguistique a-historique par lequel une société exprime son cadre d'intelligibilité : discours codé, possédant toujours un double sens, il fonctionne comme un outil de révélation. Il s'agit d'un des éléments les plus complexes de l'anthropologie.

2.3 Oralité

Le mot épopée appartient à la même famille linguistique de « voix », provenant du grec *epos*, parole (soulignons les différents rôles de la voix : elle sert à appeler, à se faire entendre, à communiquer par le langage, considéré par son aspect oral). Selon une des théories de la composition, dont M. Parry et A. Lord sont les fondateurs¹, les mythes étaient glanés par les aèdes et recomposés en chants par les rhapsodes : les poèmes épiques naissent de la mémoire collective d'un peuple et se propagent à travers la voix des aèdes. Bien que se présentant sous la forme d'un poème écrit, elle est le résultat d'une composition, œuvre d'une pluralité d'auteurs, sur des générations : signalons donc la centralité du processus de stratification de la composition du poème qui prend forme dans les siècles.

Cette forme de transmission est liée à une notion de laïcité : tout en dépendant d'un ordre social imposé, l'épopée est diffusée dans une pluralité de centres et se charge d'un caractère « populaire », elle est façonnée par les pratiques des publics. Elle montre les possibilités d'interprétation de positions politiques figées, par sa diffusion, dépendant d'une culture participative et fondée sur la répétition (cf. Maigret, 2000). Cela rend possible une multitude de variantes : il n'y a pas une seule version d'un mythe, ni une seule manière de le traiter. De son côté, la structure du récit transmédiatique encourage, par sa nature qui se rapproche de l'oralité, les appropriations des consommateurs qui, à leur tour, actualisent des versions jusque-là présentes seulement en puissance dans l'œuvre.

Le mode de transmission orale se caractérise par l'organisation en épisodes (en opposition aux séquences du mode littéraire), qui se constitue en une structure en mosaïque que les publics sont habitués à explorer, à consommer par bribes sans suivre un modèle linéaire, en raison de leur connaissance profonde de l'univers narratif. Le mode oral est dynamique et concret, ancré dans le social, bien que marqué par un caractère éphémère et, enfin, il est dialectique, en opposition au discours « univoque » proposé par les modes littéraires (cf. Fiske et Hartley, 1978 : 105). Ainsi, le caractère de liberté de l'épopée dépend foncièrement de la maîtrise de l'univers fictionnel qu'en ont ses publics, capables de « jouer » avec l'ensemble du texte et de produire des sens

¹ Dans ses publications des années 1930, M. Parry, professeur à Harvard, formule une hypothèse concernant la présence de formules dans l'*Illiade* et dans l'*Odyssée* et découvre leur fonction métrique, de nature foncièrement mnémonique ; interprétant son héritage, Lord étudie la structure des chants traditionnels dans les cultures de l'Est de l'Europe.

inédits dans le rapport avec des visions du monde parfois incompatibles, des contextes de consommation et de production distants.

La tradition orale en fait un produit changeant qui s'adapte à son auditoire, se laissant modeler par les contextes dans lesquels il est raconté (c'est le caractère de l'*auralité* typique de l'épopée : le spectacle est reçu par les oreilles des publics physiquement présents qui imposent leur goût). Ainsi, les productions des spectateurs sur YouTube ne sont presque jamais dans une forme figée : les commentaires des internautes en déterminent le succès et peuvent mettre en discussion leur légitimité, déterminant des modifications, voire leur suppression. La production de discours dans les forums comme le IMDb construit une balkanisation des savoirs autour de l'objet culturel. Si l'on observe *Romanzo Criminale* comme récit transmédiatique, on remarque que, d'un côté, le temps de sa composition est nécessairement fragmenté : de l'autre, la présence d'épisodes, de bribes de récit demandent au consommateur de fractionner son expérience.

La réponse des spectateurs détermine une souplesse de l'objet, façonné selon les demandes de l'auditoire : on n'appréhendera jamais de la même manière *Romanzo Criminale* comme expérience globale¹. L'expérience est fondée sur le plaisir : grâce à la pluralité des supports, le spectateur peut et doit choisir la porte d'entrée et le moment approprié pour « avoir accès au monde » de *Romanzo Criminale*. Les nouveaux médias et la virtualité qui les caractérise permettent une autonomie du support matériel et, ainsi, de « consommer où l'on veut, quand on veut » et de répéter à souhait l'expérience.

Dans ce contexte, c'est le spectateur qui détermine le poids de chaque brique narrative : la légitimité culturelle d'un média ou d'un contenu prend un sens différent selon les individus ou les groupes qui le consomment. Par exemple, certains spectateurs, lorsque l'on annonçait la production de la série, parlèrent de « scandale » : pour d'autres, la série télévisée est devenu le seul récit officiel².

Ainsi, parler d'appropriations et de remodelage de l'expérience de *Romanzo Criminale* correspond aussi à définir une perspective où l'accent est mis sur le caractère d'oralité du récit, sur le rôle capital de son adresse à un public, ce qui déterminera, par

¹ L'oralité est toujours accompagnée par la notion d'auralité (du latin *auris*, oreille), qui met l'accent sur le rôle du public dans les récits à transmission orale.

² « Une fois découverte la série... je dois dire que la série devance le film 100 à 0... pour moi RC n'est désormais que la série » (extrait d'un entretien MSN avec un *fan*).

conséquent, la centralité d'une méthodologie pour l'étude empirique du contexte de réception.

2.4 Polyphonie

Si l'on entend *Romanzo Criminale* comme la somme de plusieurs récits convergents, la notion de polyphonie peut se révéler utile pour définir certaines caractéristiques du phénomène. Dans le roman, c'est la superposition de voix différentes et autonomes des personnages qui construit pour le lecteur la perception d'un monde fragmenté, ne dépendant pas d'une vision unitaire :

Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge et le jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense... » (Todorov, 1981 : 89).

Dans le récit transmédiat c'est la rencontre de récits d'origines différentes qui donne lieu à une tension entre des points de vue opposés : par exemple, la superposition du modèle des textes juridiques dans le livre, du cadre générique du polar de série B dans la série télévisée, d'hommages des *fans* qui célèbrent le modèle de la tragédie amoureuse. Ainsi, la convergence est toujours accompagnée d'une tendance à la désagrégation (que la cohérence de l'univers transmédiat arrive néanmoins à unifier).

Une circulation de discours variés a le pouvoir de façonner l'expérience du spectacle de *Romanzo Criminale*, suggérant des points de vue alternatifs, préparant le terrain pour de nouveaux spectateurs qui, de plus en plus souvent, passent d'abord par les produits « apocryphes » (parodies, hommages, chansons...) pour ensuite consommer le produit canonique. Le terme « apocryphe » perd, dans cette dynamique, sa signification de discours oppositionnel : nous l'employons, car il met en évidence la différence entre des textes produits par les internautes et des produits canonisés par les circuits officiels (qui, eux, restent majoritaires, sans pour autant représenter, pour les *fans*, un discours hégémonique au sens que leur donnent les théoriciens des industries culturelles).

Bien que l'on ne puisse pas parler de disparition complète des hiérarchies dans le paradigme dessiné par les stratégies contemporaines, on assiste à une circulation de discours qui se superposent au phénomène de l'intertextualité. Les échanges ne se font plus entre des produits officiels : désormais, chaque sorte de création *grassroot* a le droit de fonctionner comme porte d'entrée dans le monde narratif, grâce à la visibilité augmentée rendue possible par la rapidité des liens et par les faibles coûts de la communication (mais on devrait parler plutôt de production et de distribution) sur Internet. La présence de différentes voix qui composent l'expérience de *Romanzo Criminale* (discours officiels et discours « apocryphes ») offrent au spectateur un large choix dans un territoire marqué par la disparition d'un texte matriciel.

La polyphonie consiste dans le refus de tout discours achevé et, à l'univocité d'une conscience, elle substitue le mouvement d'un *entre* les consciences, une pluralité des voix qui permet l'émergence d'une vérité par le dialogue, par l'inachevé, possédant une force déstabilisante dans le système figé des genres (cf. Bakhtine, 1970).

La littérature est conçue comme un réseau interactif. L'outil proposé par Bakhtine nous sert à mettre en évidence l'importance de l'écart d'une voix matricielle et de la prise en compte de la coexistence d'une pluralité de voix : cela nous permet de définir le caractère simultané des opérations herméneutiques différentes et convergentes dans un espace public (cf. Ricœur, 1982).

Le lecteur est impliqué dans un effet de polyphonie réceptive :

Tout véritable lecteur de Dostoïevski, celui qui perçoit ses romans d'une manière non monologique et sait se hisser jusqu'à la nouvelle position de l'écrivain, ressent *un élargissement actif* de sa propre conscience, non pas tant du fait qu'il se penche sur des objets nouveaux [...], mais avant tout parce qu'il établit un contact dialogique particulier, jamais éprouvé auparavant, avec des consciences d'autrui autonomes et s'introduit dialogiquement dans les profondeurs infinies de l'homme. (Bakhtine, 1970 : 115)

Pour *Romanzo Criminale*, la polyphonie n'est pas interne à un texte (comme nous l'avons déjà remarqué, notre méthode nous contraint à laisser de côté la définition traditionnelle, structurelle, de la notion de texte), mais elle devient un des traits constitutifs d'un univers complexe. On ne peut pas tout à fait parler d'une orchestration de voix : elles servent, grâce à leur superposition, à constituer les frontières d'un espace

très large, sans se présenter dans une pluralité programmée, étudiée à l'avance. C'est pour cela que la définition de récit transmédiat, comme celle de *storytelling* nous semble nécessiter une étude plus précise, que le terme épique peut nous aider à définir.

D'ailleurs, la coexistence d'apports différenciés, et leur capacité à définir un univers complexe, s'avèrent être également les caractères de l'épopée. L'*Illiade* même ne prend jamais parti pour un des deux camps adverses, mais restitue les points de vue, le système de valeurs à la fois des Achéens et des Troyens. Comme le souligne F. Goyet :

Non pas seulement « dialogisme » mais bien présence de « voix également valides », heurt de vérités contradictoires dont aucune n'est privilégiée. C'est le trait essentiel de l'épopée, ce qui la distingue des innombrables récits héroïques simples qui présentent sans ombres le « *Veni, vidi, vici* » d'un Persée délivrant Andromède. Cette polyphonie est indispensable – et son absence signe l'échec de l'épopée. Historiquement, on l'a vu, la crise n'a pas pu être résolue par les moyens conceptuels. Cela signifie que l'on ne sait pas d'avance quel chef a le droit pour lui, quelle position politique est valide - et invalide les autres. La solution épique, ce sera donc d'« essayer » les divers possibles, de les prendre au sérieux: de suivre leur logique sans décider d'avance de leur valeur respective. En un mot, d'instaurer une véritable polyphonie.

L'expérience *cross media* développée par les textes officiels et la panoplie de contributions non hiérarchisées qui, avec les textes officiels, construisent un récit n'étant pas spécifique à un seul média, mais capable de définir une relation entre des entités sémiotiques distinctes (Wolf, 2005 : 253) sont des éléments qui contribuent à transformer *Romanzo Criminale* comme récit transmédiat en phénomène de société.

Les appropriations (les produits bricolés) circulent, devenant à leur tour des seuils, des « paratextes » de l'expérience de ce monde narratif pour d'autres spectateurs. À la lumière de notre analyse, nous pouvons néanmoins introduire un doute quant à l'emploi du terme « paratexte » pour définir tous les objets des pratiques spectatoriennes : le risque est de ranger dans le même bloc des propositions textuelles et énonciatives, alors que de certains produits (la parodie ou la « forgerie », par exemple) le consommateur peut faire une expérience de lecture et d'écriture autonomes (lorsqu'il

découvre sur YouTube un produit comme « Anni Spietati »¹), sans qu'il y ait de retombée sur le produit considéré d'« origine ». Lorsque nous analysons ces productions comme des actes d'interprétation mis en place par les spectateurs, les différences dans les postures énonciatives (hommage, parodie...) sont à lire comme des portes d'entrée vers un territoire complexe. C'est non seulement une caractéristique de la parodie (qui effectue une opération de détournement, avec intention critique ou ludique, mais qui ne peut s'affranchir du lien à son hypotexte, dans un équilibre entre trahison et fidélité, *cf.* Hutcheon, 2000), mais également un problème interne à la spécificité du récit transmédiat (*cf.* Jenkins, 2009b et la première partie de la présente étude).

Ces productions des spectateurs, que l'on peut appeler « paratextuelles » seulement si l'on s'en tient à la fonction pragmatique du terme de Genette (leur rôle de seuil pour l'expérience d'un monde), mais sans les considérer comme des produits ancillaires, chevauchent continuellement la fine ligne entre autonomie et dépendance d'un monde global. Le point de correspondance qui nous semble capital entre épopée et transmédia est précisément la notion de monde.

2.5 Un « monde épique »

Celui qui est absorbé par l'univers du film, par les gestes, les images et les mots au point d'être incapable d'y ajouter ce qui en ferait réellement un univers, n'a pas nécessairement besoin de s'appesantir durant la représentation sur les effets particuliers de ses mécanismes (Adorno et Horkheimer, 1944 : 136).

La notion soulevée par Adorno et Horkheimer que nous citons ici est centrale dans notre réflexion qui concerne un produit transmédiat, fonctionnant comme univers cohérent. Pour les théoriciens allemands, l'univers fictionnel vise, par l'agencement savant de mécanismes de représentation, à paralyser l'esprit critique des spectateurs. Si, pour Adorno et Horkheimer, il est à considérer comme un piège dangereux qui nie toute place à l'imagination, nous avons vu, au contraire, comment les spectateurs qui arrivent à plonger dans l'univers fictionnel désirent aussi approfondir l'analyse des éléments

¹ <http://youtu.be/ZdOivOZgMyI>, *cf.* la deuxième partie de la présente étude.

techniques, des secrets de tournage : de ce qui fait qu'un film ou une série télévisée sont ce qu'ils sont.

Romanzo Criminale engendre, chez ses spectateurs, des réponses cognitives, émotionnelles, mais également de véritables réécritures. Cette étude tente de montrer comment un produit peut devenir source de créations multiples qui, à leur tour, redéfinissent les contours du produit et sa place dans l'espace public : l'aspect primaire de la comparaison avec l'épique consiste dans la définition d'un monde qui donne lieu à des productions variées, pouvant prendre la forme de l'hommage, de la parodie, de la délibération rationnelle... De cette étude semble émerger une observation : pour s'approprier un monde, il faut en reproduire les traits pertinents.

Si tout produit culturel est, potentiellement, générateur d'un monde habitable à souhait par ses consommateurs (ce n'est d'ailleurs qu'une étude empirique des appropriations qui peut prouver telle capacité), il en existe certains qui y arrivent plus aisément que d'autres¹.

Le cas des récits qui se déploient sous plusieurs supports différents, comme *Romanzo Criminale*, appelle dès le premier regard la prise en compte d'un univers de référence. F. Moretti parle d'épique pour définir son hypothèse de travail pour l'analyse d'« œuvre-monde », d'univers à *construire* (abandonnant le modernisme, devenu désormais inutilisable car il contient « trop de choses ». Moretti, 2000 : 4-5).

Dans le domaine de l'informatique et du marketing on parle d'*écosystèmes* : on entend par là des environnements complexes, qui intègrent des flux de contenus produits par les utilisateurs, employant les technologies environnantes. Dans notre cas, il s'agit d'interroger cette notion appliquée à la construction d'un monde narratif.

Il ne s'agit pas de considérer l'épique comme une structure, mais il faut en analyser le statut d'encyclopédie générique ayant un poids pragmatique (*cf.* Eco, 1985) : chacune de ces bribes de discours active des modèles dans la cognition du récit et ouvre des chemins vers des productions de sens, dans une dimension qui est à la fois individuelle et collective. C'est à ce changement de point de vue que nous faisons appel lorsque nous présentons notre hypothèse.

Afin de définir la fonction de l'épopée, pour notre cas, nous pouvons comparer les remarques proposées dans l'analyse du récit transmédiat à la fonction de l'épopée et

¹ *Cf.* aussi J-P. Esquenazi et l'emploi du terme « monde » pour l'analyse des séries télévisées : « Créer une série, c'est créer un monde, à la façon de Tolkien créant celui du Seigneur des anneaux, avec un luxe de détails extraordinaire » (Esquenazi 2009b : 69).

à son statut de monde. Nous pouvons observer que l'épopée, comme le récit transmédiat, prend forme dans un aller-retour entre achèvement et inachèvement. Quant au système-monde de l'épopée, selon Bakhtine, il

[...] est totalement achevé, non seulement comme événement réel d'un passé lointain, mais aussi quant à son sens et à sa valeur : on ne peut ni le changer, ni le réinterpréter, ni le réévaluer » (Bakhtine, 1978 : 453).

Pour Bakhtine, les valeurs de l'épopée sont stables et figées, servant à établir les bases pour la fixation d'un passé mythique national, placé dans un temps lointain : la notion de « travail épique » nous sert justement à mettre en cause cette notion car, si l'on peut parler de récit « monde » en raison de la richesse de détails et d'une cohérence interne, néanmoins, si l'on observe l'organisation des matériaux qui composent l'épopée et notamment les pratiques d'appropriation des publics, on se trouve face à une œuvre ouverte marquée par une extrême fragmentation.

La force du monde épique ne nécessite pas une structure renforcée au niveau de sa construction ni au niveau de la réception : elle semble pouvoir se diffuser par fragments, de la même manière qu'elle a été composée. Et elle peut donner lieu à des conclusions alternatives, des résultats inattendus. Si, pour Bakhtine, l'épopée se présente comme un objet clos et fini¹, notre enquête montre que, au contraire, la réception est continûment source d'ouvertures et peut tout à fait donner lieu à des contradictions (des « lectures oppositionnelles » ou « perverses »).

Le monde de l'épopée est consommable à souhait, il devient une matière première. Les *fanfictions* attestent de façon convaincante la possibilité de se servir du monde du récit comme d'un « univers en expansion » (Jullier, 2005). On assiste au déploiement des talents littéraires de *fans* qui proposent des dilatations du récit, dans le sens horizontal (nouvelles situations auxquelles les héros sont confrontés) ou vertical (des digressions, des points de vue secondaires, des descriptions des sentiments et de rêves des protagonistes) permettant de confirmer qu'il s'agit de personnages dont on

¹ « [l]e récit épique ne se soucie guère d'un début formel : ... Le « passé absolu » est clos et fini, tant dans sa totalité que dans n'importe quelle partie, et chacune d'elles peut être élaborée et présentée comme un tout [...] On peut commencer le récit à tout moment, le terminer de même. [...] l'intérêt particulier suscité par la « fin » (« Comment finira la guerre ? » « Qui sera vainqueur ? » « Qu'advient-il d'Achille ? », etc.) est totalement exclu du matériau épique par des motifs tant extérieurs qu'intérieurs ». (*Ibidem* : 456-466).

comprend les motivations, capables de « fonctionner » même dans des situations inédites (et, souvent, plus créatives qu'à l'origine).

La diffusion de pratiques qui prolongent de manière « affective » l'expérience du plaisir du spectacle confirme la pertinence de l'emploi de la notion de monde. Dans les espaces de discussion en ligne, nous avons observé des déclarations d'amour pour les personnages (des personnages crédibles, qui deviennent des « compagnons »¹ ou des amis imaginaires dans la réception de la série ; des héros mythiques pour le film) qui dépassent les frontières du texte et semblent pouvoir fonctionner de manière autonome.

Ainsi, se développent des formes variées d'enthousiasme pour le produit, des formes d'addiction. Un *fan* parle même de « maladie ».

Réponse : C'est la série qui m'a transmis la « maladie » [...] par ailleurs aucun de mes amis auxquels j'ai conseillé la série n'a manqué d'être contaminé par cette maladie.

Question : Et cette maladie comment se manifeste-t-elle ? Quels sont les symptômes ?

Réponse : Dans le fait d'avoir envie de regarder plusieurs épisodes les uns après les autres (après l'avoir vue une première fois sur italia1 j'ai regardé toute la série en trois jours sur YouTube) ; dans le fait d'apprendre par cœur toutes les répliques ; d'écouter la bande originale ; dans le jeu à s'identifier aux personnages du gang avec son groupe d'amis

[...]

Q. : Mais pourquoi a-t-on envie de lire, regarder, revoir, plus ou moins la même histoire mille fois ?

R. : D'abord parce que l'histoire est fascinante. Ensuite, et je parle de la série (le film je l'ai vu deux fois et le livre une seule (sic)), il s'agit d'un plaisir des yeux, qui dépasse largement les autres fictions italiennes et étrangères. De plus, le troisième, le quatrième visionnage... t'aident à voir des détails que tu ne remarqueras pas avec un seul visionnage.... [...] plus tu le regardes, plus de nuances tu perçois.

Le *fan* manifeste sa curiosité pour certaines possibilités de dilatation des frontières du monde du récit :

¹ Nous avons pu observer les commentaires qui, dans les forums de discussion, consacrent les personnages de la série comme « des gens comme nous, comme vous, comme tout le monde », dont on peut apprécier la proximité.

R. : Et s'il y avait d'autres médias qui racontent la même histoire, les regarderais-tu ?
[...] par exemple d'autres histoires avec les mêmes personnages, d'autres vidéos, ou une BD.

R. : Désormais j'identifie trop les personnages avec ces acteurs... mais ce serait une belle idée de faire un *spin-off*¹.

Le monde de *Romanzo Criminale* franchit le seuil de la fiction et se répand dans le quotidien. Dans le livre, comme dans le film et dans la série, les personnages portent tous un pseudonyme qui en résume les caractéristiques, et qui devient un véritable masque (Libanais, Froid, Dandy, Buffle...). L'emploi des pseudonymes fonctionne également, dans les appropriations, comme un jeu de rôles dans la vie de tous les jours : le *fan* que nous avons interviewé raconte que lui et ses amis, malgré leur âge, qu'il juge avancé (27-28 ans), s'attribuent les pseudonymes des protagonistes de leur série préférée (« je me suis auto-nommé Libanais »²).

Enfin, les opérations de bricolage, que nous retrouvons sur YouTube, nous montrent à quel point le monde de *Romanzo Criminale* passe des mains des producteurs aux mains des spectateurs et des *fans*, qui s'investissent directement dans la création d'extensions et de dilatations du monde narratif, à travers des formes de parodie ou d'hommage. On ne pourra donc plus parler de canon (les produits officiels ne sont plus les seuls textes qui circulent), mais d'une mythologie vivante basée sur les appropriations des *fans* : dans les sites de *fanfictions* circule la notion de *fanon*, indiquant une série de transgressions à la matrice, acceptées par une communauté et qui correspondent à l'établissement d'une nouvelle norme.

Enfin, le monde narratif n'est plus perçu par ses consommateurs comme une représentation, mais comme un véritable monde : « ceci est le risque du succès d'un récit conçu comme un labyrinthe, un jeu, un monde imaginaire, dans lequel le lecteur peut effectuer des explorations à son souhait, s'égarer, découvrir des chemins secrets, jouer, suivre les règles, etc... [...] » qui amène à « [...] une illusion spatiodynamique dans laquelle le récit n'est pas perçu comme une représentation du monde mais plutôt comme un monde en soi³ » (Aarseth, 1997 : 3-4).

¹ Entretien personnel sur MSN, 23 novembre 2010.

² *Idem*

³ « [...] a labyrinth, a game, or an imaginary world, in which the reader can explore at will, get lost, discover secret paths, play around, follow the rules, and so on [...] a spatiodynamic fallacy where the narrative is not perceived as a presentation of the world but rather as that world itself ». [Notre

Nous avons étudié ces manifestations comme expression du soi, mais aussi comme des performances mettant en scène le corps, par lesquelles l'univers de *Romanzo Criminale* devient *notre* univers.

2.6 Individuel et collectif

La notion de monde est liée à un système de valeurs dont l'épopée devient le véhicule. À l'instar de l'auditeur des récits homériques, le consommateur de *Romanzo Criminale* est en même temps l'explorateur solitaire dont le corps vit une expérience unique, face au spectacle (cf. Leveratto, 2006) ; mais il est également un corps « social » partageant avec une ou plusieurs communautés un événement que le lien avec l'Histoire collective amplifie, se structurant dans un « espace de jeu ».

L'environnement influence les caractères du jeu et, tout à la fois, il s'en trouve modifié, dans un équilibre, souligné par les études du pédiatre et psychothérapeute D. W. Winnicott, entre subjectivité et objectivité (Winnicott, 1975 [1971]). Non seulement dans la mise en scène des personnages, mais également en ce qui concerne la matière traitée, *Romanzo Criminale* semble se donner comme « chant d'une collectivité qui cherche à acquérir une cohérence, dans la mesure où un peuple prend progressivement conscience de sa place dans l'Histoire » (Bafaro, 1997).

Ainsi, l'épopée fonctionne comme un jeu complexe entre légitimation et détournement des valeurs d'un peuple : les valeurs des années 1970 sont reconnues et, tout à la fois, actualisées voire détournées par les appropriations des spectateurs. Si le récit peut être lu comme un cadre d'intelligibilité d'une culture, il agit comme un filtre pour la constitution d'un patrimoine, tout en introduisant la possibilité d'un jeu avec le canon. Le public se reconnaît dans ce qu'il écoute : pour les poèmes de la Grèce ancienne, c'était l'aristocratie qui se reconnaissait dans les gestes des héros et des guerriers et voyait ses valeurs problématisées ; pour *Romanzo Criminale*, une Italie partagée entre fascination pour la transgression et amour pour les valeurs solides de l'amitié, de l'honneur et de *l'italianité*¹, mais sous les couleurs de la nostalgie, car toute

traduction].

¹ Dans l'espace des productions liées à *Romanzo Criminale*, ce qui permet la circulation et le succès de certaines vidéos et de certains auteurs est la reconnaissance d'éléments culturels partagés. Il semble néanmoins difficile de dire si c'est la dimension communautaire préalable qui détermine le succès d'une vidéo ou, à l'envers, si le processus consiste en la fédération d'une communauté créée par le partage de goûts, par la vidéo plébiscitée.

forme d'adaptation est une reconstruction dans un nouveau contexte. *Romanzo Criminale* proposerait-il une nouvelle conception de la vie italienne ?

Le lien avec la dimension nationale, considérée centrale par Hegel lorsqu'il définit l'épopée comme « la Bible d'un peuple », émerge lorsque nous interrogeons les discours des spectateurs quant à l'*italianité* de *Romanzo Criminale*. Qu'on le consomme en Italie ou en France, cet objet à facettes multiples restitue à ses spectateurs des lectures de la notion d'italianité. La dimension collective s'impose dans toute expérience de l'objet.

Dans l'épopée, le héros incarne un système de valeurs (mais la pertinence de ces valeurs se manifeste de manières différentes selon les communautés de réception). Par exemple, le personnage du Libanais devient, pour certains spectateurs, le symbole de l'homme issu du peuple qui réalise son rêve de puissance : un rêve impossible, mais concrétisé par l'alliance des forces d'un petit groupe d'amis. Ainsi, les valeurs de l'amitié, du courage, de la fidélité et de l'honneur, *topoi* dans les films sur la mafia, deviennent centrales dans l'expérience de *Romanzo Criminale*. Le Libanais joue le rôle du héros et transmet à la première moitié du film de Placido et à la première saison de la série télévisée un sentiment tragique (le héros et sa quête de l'absolu, son conflit avec la dimension du quotidien). Plusieurs internautes, dans les commentaires d'un extrait de la série sur YouTube, citent la réplique suivante qui illustre de manière poétique sa trajectoire héroïque : « [honneur] au Libanais qui nous a enlevés de la rue pour nous indiquer le paradis. Dommage qu'il y soit arrivé avant nous. Le Libanais a toujours été en tête¹ ».

Le Libanais est comparé à un roi : la voix du peuple, dans le livre, et de nombreux commentaires dans le Web le comparent au huitième roi de Rome² ; dans une séquence de la version longue du film, le personnage avoue aimer la comparaison avec les plus grands despotes de l'Histoire. Si certains *fans* le lisent comme un personnage possédant des valeurs fortes³, par ailleurs, les gestes des personnages sont lus, dans d'autres contextes, comme des modèles pour mal faire. Les réseaux sociaux nous

¹ http://www.youtube.com/all_comments?v=HItbniXhLpk. Dernier accès le 15 juillet 2011.

² Le commentaire d'un billet de blog consacré à Francesco Montanari : « Roi de Rome, d'Italie et pas de cela ! » <http://filmblog.girlpower.it/protagonisti/francesco-montanari-libanese-romanzo-criminale-la-serie/>. Consulté le 14 juillet 2011.

³ Ces valeurs sont soulignées par le *fan* vu précédemment qui s'est « auto-nommé » Libanais, qui, dans un entretien sur MSN, nous en explique les raisons : « j'aime ma mère ; je tiens à l'amitié et à la fidélité ; je crois avoir assez de charisme ; je ne quitterais pas la bande pour l'argent (comme le Dandy) ni pour Roberta (le Froid) ».

montrent l'appropriation ludique des groupes qui proclament « je suis sorti de la salle et je me suis senti un bandit » / « et j'ai eu envie de braquer une boutique »...

L'épopée propose à ses consommateurs une image en miroir. Elle a la fonction de conserver des modèles, tout en s'offrant comme un espace pour les détournements et les innovations.

2.7 Du redoutable qualificatif « populaire »

La télévision populaire se reconnaît à son climat. Elle travaille dans le familier. Elle s'interdit de brutaliser son public, ne lui prescrit la nouveauté qu'à petites doses, lui épargne les confrontations déstabilisantes. Elle est clairement conservatrice, soulignant les continuités, mettant en valeur ce qui offre des garanties. Aussi mal à l'aise avec les aspérités du document brut qu'avec la fantaisie débridée, elle emprunte plutôt une voie médiane : son code préféré est celui du récit. Histoires vraies ou fables, la télévision raconte. On la caractérise souvent comme fenêtre ouverte sur le monde ou machine à démocratiser les grandes œuvres de la culture. Sans doute est-elle plus fondamentalement autre chose : l'actualisation contemporaine, au travers des technologies électroniques, d'une fonction archaïque des sociétés humaines : celle du conte et du conteur. Son axe propre est celui du mythique (Bianchi, 1985 : 26).

Romanzo Criminale a été souvent accusé d'avoir eu du succès. L'étude des opinions publiées par la presse témoigne d'une tendance générale qui en fait un produit « populaire ». Les controverses dans les médias (cf. le cas du sondage du maire de Rome) qui éclatent à chaque nouvelle apparition d'une « brique narrative » (notamment pour la deuxième saison de la série) et que le Web fait rebondir, confirment la sensation que lorsqu'un produit, bien que légitimé comme produit « de qualité » par de nombreux critiques de la presse et commentateurs des espaces en ligne, devient célèbre, on est d'une certaine manière forcé de le regarder avec quelques soupçons¹.

Son succès auprès des jeunes de la banlieue de Rome, que l'existence de t-shirts, briquets et pages Facebook amplifient, enracine dans l'opinion commune l'idée que *Romanzo Criminale* est un produit redondant, omniprésent, donc populaire et, pour cela, de moins en moins intéressant. À la différence des contextes anglo-saxons, la culture officielle italienne a toujours relégué sous le label de culture « populaire », avec une

¹ Cf. Morin, 1974, cf. aussi Riesman, 1960.

pointe de dédain, le courant de la littérature consacrée aux exploits de criminels et policiers. La tradition du roman de genre, en Italie, nous renvoie aux grands noms de Gadda, Sciascia, mais aussi à une longue liste de productions de *gialli* qui n'ont jamais atteint le niveau de culture légitime. Les modèles culturels de *Romanzo Criminale* sont à retrouver dans la littérature et dans le cinéma. C'est dans cette combinaison de sources que se précise la spécificité de l'œuvre¹.

Le style et la rhétorique du produit marquent l'existence d'un plaisir du rapprochement de la culture populaire : les séquences de montage alterné sur le mode du *clip*, notamment, par lesquelles on a accès à une anthologie du pop des années 1970-1980, invitent les spectateurs à des lectures en termes d'*enjoyment*. Les lectures ludiques que nous avons observées (notamment les phénomènes de karaoké) témoignent de l'ouverture offerte par ce caractère de *Romanzo Criminale*.

On reproche au produit populaire de fabriquer des rêves, de mystifier le réel, d'imposer des valeurs conservatrices. Néanmoins, face à la représentation offerte par ce récit (dans sa version cinématographique et surtout dans sa version télévisuelle), les spectateurs se reconnaissent dans une zone de proximité, trouvent leurs valeurs confirmées, exposées, accréditées². Pour cela, le caractère populaire de *Romanzo Criminale* en fait un « texte » ouvert aux appropriations, à des lectures négociées, oppositionnelles, des pratiques que nous pouvons théoriser selon le modèle proposé par J. Fiske.

L'art de masse a continué d'exister jusqu'à nos jours en raison de son caractère d'accessibilité : « L'art de masse est probablement la modalité la plus omniprésente d'expérience esthétique pour le plus grand nombre de personnes³ » (Carrol, 1998) : si cet élément devient central à l'ère des réseaux numériques, nous pensons, à l'instar de L. Jullier et J.-M. Leveratto, que c'est notamment son utilité à comprendre le monde où l'on vit qui recèle des caractéristiques qui le rendent indispensable (Jullier et Leveratto, 2008). L'art de masse est à lire à l'intérieur du développement de l'histoire des médias.

¹ Le polar fait partie d'une tradition cinématographique très riche : le *poliziottesco all'italiana*, né dans les années 1970 des cendres des derniers *western spaghetti*, eût un grand succès de public et il connaît de nos jours un renouveau d'intérêt sous la catégorie de film de culte. La notion de populaire semblerait ainsi être a-systémique, transversale par rapport aux logiques de consommation : pour l'interroger, il faut produire des hypothèses, moins sur les textes que sur le rôle de ses usagers.

² Par exemple, les modèles de la société italienne et de l'*italianité* sont rejoués *de l'intérieur*, contrairement à ce qui arrive avec les films hollywoodiens qui mettent en scène les criminels italiens.

³ « *Mass entertainment is probably the most pervasive form of aesthetic experience for the largest number of people* » (Carrol, 1998). [Notre traduction].

Par exemple, on pourrait lire la Bible (ou les épopées homériques) comme un produit « grand public », s'adressant à une large audience et engageant celle-ci à glaner les éléments qui constituent le récit, à travers des textes dispersés : à l'image des chasseurs-cueilleurs, les lecteurs cherchent les sources pour la reconstitution d'un monde dans la littérature, sur des enluminures, des vitraux, des peintures... L'art populaire est le terrain des transformations d'une société (Hall, 1981) :

Oui, Internet est en train de changer notre manière d'être. [...] Il n'y a rien de nouveau dans le fait de raconter des histoires par des modalités variées et d'approfondir ces histoires avec le maximum de détails possibles ; la nouveauté c'est qu'Internet rend tout cela tellement facile. Plus les gens vont comprendre cela, plus il sera aisé de tourner le dos à ce qu'on a connu jusqu'ici et d'embrasser d'autres (mais pas forcément nouvelles) possibilités¹.

Si l'art de masse est à condamner parce qu'il « renie sa propre autonomie en se rangeant fièrement parmi les biens de consommation » (Adorno et Horkheimer, 1974 : 165-166), nous pouvons, au contraire, en le considérant comme un « art du faire » (Certeau, 1990), l'étudier dans sa spécificité, à travers les discours produits par ceux qui se l'approprient en tant que monde capable de se dilater à travers des nombreux supports.

À la base de cette perspective, demeure l'hypothèse que l'acte de consommer n'est pas un exercice passif, mais correspond à la mise en place de compétences spécifiques dans la construction d'une expérience à la mesure de chaque utilisateur.

Contrairement au propos kantien qui présuppose la nécessité du détachement de l'utile pour définir le Beau, nous pouvons affirmer que la *pop culture* contient dans sa définition même la notion d'utile : elle est prête à l'usage. Les individus s'en servent pour apprendre à vivre ; ses produits sont à démonter, réutiliser, habiter à travers une combinaison de pratiques que l'on peut rapprocher du *bricolage* (cf. aussi Staiger, 2005 : 65).

¹ « Yes, the Internet is changing who we are. [...] There's nothing new about telling stories in multiple ways and delving into these stories in as much detail as possible; all that's new is that the Internet makes it so easy. The more people understand that, the easier it will be to let go of what we've known and embrace other (not necessarily new) possibilities ». [Notre traduction].

Nous avons observé des *usages* des produits culturels par des communautés qui montrent un réel investissement dans le façonnage de nouveaux produits, mais surtout une pluralité des sens et des plaisirs trouvés par les consommateurs. Des formes de discours nous montrent que parler de *Romanzo Criminale* correspond à exprimer ses inquiétudes face au caractère insondable de l'histoire politique italienne ; ou, encore, des conversations qui mêlent public et privé et qui signalent l'efficacité de *Romanzo Criminale*—la série dans la représentation de la jeunesse.

Si nous nous interrogeons sur la place des pratiques liées à *Romanzo Criminale* dans un espace public, à partir d'un questionnement sur le rôle des médias, la culture participative peut être définie comme une force oppositionnelle. Ce phénomène peut être lu comme une activité allant à l'encontre des hégémonies, si l'on accepte la position des penseurs de l'École de Francfort considérant les industries culturelles comme une force hégémonique liée à l'instauration d'un régime. Cela définirait les pratiques des spectateurs comme des opérations de résistance à une culture provenant d'en haut, hypothèse que les études de J. Fiske (1987) nous aident à nuancer. Tout en validant l'existence de forme de négociation du message officiel comme geste mis en œuvre par certaines « subcultures »¹, nous mettons en avant la centralité du plaisir de *jouer* avec le message : « le plaisir et le pouvoir de construire du sens, de participer aux modalités de la représentation, de jouer avec le processus sémiotique – voici certains des plaisirs les plus significatifs et qui donnent plus de pouvoir que la télévision peut offrir² » (Fiske, 1987 : 239). Comme le souligne Huzinga (1934), le jeu consiste principalement en l'exploration des frontières entre les règles et la liberté. Les appropriations des spectateurs correspondent à un jeu que l'on peut rapprocher, suivant Jullier, à une expérience de la pensée : le produit culturel propose des expériences qui font réfléchir sur le quotidien.

¹ « [...] le plaisir, dans ce rôle subculturel, aide à préserver et à légitimer l'hétérogénéité de la société et cela est à lire donc de manière oppositionnelle par rapport à la force homogénéisante de l'idéologie et peut être résumé comme le plaisir/le pouvoir d'être différent ». « [...] *pleasure, in this subcultural role, helps to preserve and legitimate the heterogeneity of society and is thus properly seen as oppositional to the homogenizing force of ideology and can be summed up as the pleasure/power to be different* » (Fiske 1987 : 234). [Notre traduction].

² « *the pleasure and the power of making meaning, of participating in the mode of representation, of playing with the semiotic process – these are some of the most significant and empowering pleasures that television has to offer* ». [Notre traduction].

Chapitre 3. Le transmédiat ou l'épopée contemporaine

3.1 Espace intime – espace public à l'ère du « Web 2.0 »

Notre étude se place à cheval entre production et réception : nous avons observé que, dans l'analyse du phénomène représenté par *Romanzo Criminale*, il est nécessaire de prendre en compte chaque brique réalisée par les spectateurs afin de saisir le sens global du produit. La définition heuristique de récit transmédiat nous a permis de trouver un cadre pour l'étude du rôle actif des spectateurs et de leurs pratiques d'appropriation dans le contexte socio-culturel contemporain, où les hiérarchies entre les produits se font plus souples (on peut parler d'une *fluidification* des hiérarchies) et qui est caractérisé par un renouveau des forces de l'action performative du public.

Dans notre enquête, les résultats que nous avons organisés entre « narrations » et « sujets » nous ont montré un entrelacement de la sphère du privé et de la sphère publique. Il nous faut à présent interroger ces deux pôles afin de définir l'étendue du phénomène que nous analysons et comprendre comment le produit transmédiat fonctionne comme charnière entre ces deux sphères.

Nous avons besoin d'une notion qui va nous permettre de parler d'un territoire défini par les échanges entre les utilisateurs d'Internet, qui soit le cadre des discours variés des communautés et qui, tout à la fois, nous aide à rendre compte d'une superposition entre des formes d'usage privé et des formes d'usage public du monde de *Romanzo Criminale* (la notion se rapproche de celle bourdieusienne de *champ*). Un monde qui est aussi un phénomène capable d'opérer un travail performatif.

La réponse d'un questionnement sur le sens et le fonctionnement de l'activité des spectateurs par rapport au monde narratif, que nous avons pu observer dans notre enquête, vient d'une réflexion autour des innovations concernant le rôle des consommateurs de l'audiovisuel à l'ère du « Web 2.0 », où le sens d'une communauté d'acteurs sociaux est défini moins par la présence dans le même espace que par des formes de communication « virtuelles ».

L'époque contemporaine semble être caractérisée par une « connectivité » globale. Le texte, nous l'avons vu, n'est plus caractérisé par son lien à un support : sa base matérielle disparaît, on peut en faire l'expérience loin de son lieu d'origine, il est *relocalisé* dans de nouveaux espaces. Il se compose de pistes multiples, qui se perdent

ou qui circulent : certaines dilatations du monde du récit consistent en ajouts innovants, cohérents au récit matriciel, par lesquels l'intrigue s'enrichit de détails inédits ; d'autres créent des liens entre des espaces ou des idées originellement éloignées (c'est le cas de certaines *fanfictions*). Le consommateur circule à son tour au travers de ce réseau intertextuel en choisissant les modalités de lecture, en inventant de nouvelles pistes, proposant des *usages*.

Le « Web 2.0 » détermine des innovations sur le plan quantitatif et sur le plan qualitatif : d'un côté, les nouvelles pratiques que nous pouvons observer sont la réalisation d'anciennes modalités de participation au spectacle qui correspondent, dans un espace en réseau et accessible à faibles coûts, à la possibilité pour les spectateurs de participer en tant que créateurs pour donner lieu à des formes de dilatation ou des *remakes* (YouTube, les blogs). De l'autre côté, les innovations concernent la qualité des échanges, notamment dans la superposition entre espace intime et espace public (les forums, les blogs, les réseaux sociaux).

Dans le cas des productions sur YouTube, la créativité personnelle est exposée à un public avec une rapidité inconnue aux productions amateurs traditionnelles : des formes d'interactivité, une nouvelle rapidité, ainsi qu'un élargissement de l'audience deviennent évidents.

Les vidéos trouvent leur public (et sont identifiables par les internautes) grâce à un fonctionnement en réseau. D'un côté, les mots-clés attribués à chaque extrait par son auteur réalisent une cartographie de ces productions ; le territoire devient explorable d'une manière inédite. Pour un site comme Vodkaster¹, à l'échange de fichiers se substitue un tissu de connexions immatérielles dans lesquelles les critères liés à la culture d'origine du produit produisent de nouveaux sens selon les intentions des spectateurs.

De l'autre, dans le cas de certaines vidéos de YouTube, comme les exemples de karaoké interprété par les *fans*, le réseau donne une visibilité globale à des objets qui, par leur nature, se placent entre la sphère intime et la sphère publique. Bien que ces objets soient des productions très personnelles, nous avons déjà remarqué qu'ils

¹ Rappelons la spécificité du site français Vodkaster (*cf.* note Chapitre 2 deuxième partie), basé sur la « culture du fragment ». Chaque film de la base de données y est présent sous forme d'extrait, chaque extrait est accompagné de mots-clés qui l'identifient. Les internautes peuvent ainsi construire des *playlists* de séquences à partir d'un thème (tous les extraits ayant pour mot-clé « campagne »...). Le site permet à ses membres de partager et commenter les extraits, il propose également des jeux qui invitent le spectateur à reconnaître le film à partir de son fragment.

naissent pour le dispositif de YouTube : leurs auteurs imaginent au stade du tournage une audience, une rhétorique et des modalités de visionnage (cf. Burgess et Green, 2009). Néanmoins, en général, on ne peut pas toujours prévoir le succès d'une vidéo : s'il semble que, dans certains cas, la capacité à s'adapter à la culture spécifique de YouTube l'emporte, dans d'autres (les phénomènes « viraux »), des vidéos « naïves » obtiennent un nombre impressionnant de visites et de commentaires car les internautes peuvent se moquer de leurs auteurs. Nous pouvons indiquer, pour *Romanzo Criminale*, quelques-unes des productions *grassroot* les plus vues (au 14 juillet 2011) :

« Da *Romanzo Criminale* (Serie) alla Banda della Magliana (Realtà)¹ », vidéo qui, par un montage de plans qui montrent les photographies des criminels de la vraie Banda della Magliana et des images de la série (montées sur la bande originale du film) met en évidence les correspondances entre les personnages fictionnels et les personnes réelles qui les ont inspirés, pour se conclure avec l'extrait du prologue de la série, obtient 684 955 visites, 349 votes positifs, 5 votes négatifs, 391 commentaires.

On observe ensuite la présence de nombreuses vidéos de musique qui s'inspirent de *Romanzo Criminale* ainsi que des vidéos d'hommage (anthologies de phrases cultes, ou de plans fixes montés sur la bande originale). Le succès d'une vidéo et la circulation de discours sont mesurables par l'analyse des commentaires, qui deviennent, dans l'espace de YouTube, une manière pour exprimer un goût, alternative à l'onglet « j'aime » et, en même temps, un outil relationnel. Le partage de la passion pour *Romanzo Criminale* se manifeste par la consécration de certaines vidéos, par la répétition que « la série est mieux que le film », qui engendre parfois des échanges marqués par l'ironie et par le sentiment de faire partie de la même communauté (ou l'hostilité entre les représentants de positions morales différentes).

Internet semble développer le principe de la « publicité » décrit par Habermas, concrétisant l'accessibilité à tous de l'information. C'est dans la sphère du débat public de *Romanzo Criminale* que ses sens différents et ses modalités multiples d'existence prennent forme. La structure des forums et des espaces en ligne dans lesquels nous avons effectué nos recherches favorisent la présence constante de l'information, ainsi que sa circulation rendue possible par des phénomènes que Jenkins inscrit dans la « culture de la participation ». Le produit transmédiatique trouve sa définition dans un espace façonné à partir de certains éléments provenant de la rencontre entre les

¹ <http://youtu.be/EO-ihg3Hmro>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

spécificités du monde de *Romanzo Criminale* et des communautés de spectateurs produisant leurs lectures individuelles. Les discussions et les débats (notamment celles qui concernent les tentatives de reconstruction du rapport entre réalité et fiction¹) nous montrent que les espaces du Web rendent possible la construction d'une « recherche coopérative de la vérité » : les usagers sont conscients de leur rôle et assument leur position dans la perspective de construire un savoir commun (c'est d'ailleurs la présence de cette conscience, dans un contexte où règne la règle de la *spreadability* jenkinsienne qui marque la différence avec l'*auralité* du passé).

Néanmoins, le principe de précaution s'impose lorsque nous interrogeons le rôle d'une nouvelle technique dans son rapport avec des pratiques humaines. Le risque est celui du déterminisme : les études en communication risquent, à toute apparition d'une nouvelle technique, de mettre l'accent sur les modifications du paradigme avec un enthousiasme parfois excessif, alors qu'il serait plus prudent de souligner les continuités avec le passé². C'est le cas des théoriciens de l'utopie de l'intelligence collective, comme P. Lévy, selon lequel

[...] le cyberspace peut apparaître comme une sorte de matérialisation technique des idéaux modernes. En particulier, l'évolution contemporaine de l'informatique constitue une étonnante réalisation de l'objectif marxien d'appropriation des moyens de production par les producteurs eux-mêmes (Lévy, 1997 : 122).

Loin de vouloir valider l'utopie de l'intelligence collective³, nous ne devons pas tomber dans l'excès inverse, celui d'une sociologie qui se concentre sur les « faits sociaux » au point de négliger le rôle des modifications des techniques. Ainsi, nous pouvons interroger, à partir de la variété des pratiques observées dans le contexte actuel (de l'expression individuelle de soi aux productions qui impliquent plus d'une personne) le sens de la « publicité » dans ces espaces (forums, réseaux sociaux)⁴.

¹ Cfr. notamment les discussions liées à la vidéo <http://www.youtube.com/watch?v=bwtZvgkFWgQ>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Par ailleurs, forcer la continuité avec le passé en signalant des correspondances avec des pratiques culturelles foncièrement liées à des contextes de production et de réception précis, comme l'exemple du vaudeville qui servirait selon Jenkins (2006b) de clé de lecture pour les pratiques de production de vidéos pour YouTube, nous semble également un risque.

³ Jenkins l'adopte comme une hypothèse de travail recevable (Jenkins, 2006a).

⁴ Pour éviter le risque d'un excès de déterminisme dans la description des nouvelles formes d'appropriation qui se manifestent grâce aux nouveaux médias, rappelons que, même dans ces nouveaux espaces, on retrouve des réceptions tout à fait académiques de *Romanzo Criminale* (des formes d'emprunt

Lorsque l'on observe le développement des questions et des réponses dans un forum de discussion comme IMDb, ou lorsque l'on étudie les vidéos de YouTube et leur fonctionnement dans une communauté, on remarque que la porosité des frontières entre production et réception se fait de plus en plus évidente. La modification des échanges est à la fois quantitative et qualitative : les nouvelles technologies permettent aux individus de rester de plus en plus connectés à un réseau (plus longtemps, et avec plus de monde) ; ils s'échangent des contenus, ils exposent leurs productions à travers les écrans qui se démultiplient dans l'espace public (cf. Baym, 2010). Mais communiquent-ils ? Si, d'un côté, l'excès de traces qui se présentent au chercheur qui décide d'entreprendre une enquête sur la Toile pourrait amener à formuler des hypothèses allant dans le sens d'une « communicativité globale », de l'autre, quelques éléments nous invitent à la prudence.

La chaîne émetteur-récepteur se modifie¹. Souvent, les utilisateurs publient des contenus dans l'objectif d'exécuter une version personnelle du produit audiovisuel, à travers l'exhibition de « techniques du corps » comme réaction au plaisir du spectacle : comme pour le karaoké, il s'agit d'une forme d'expression de soi, plutôt que de l'acte de communication en direction d'un récepteur.

Facebook n'est jamais qu'un espace de relations entre deux individus, mais il se caractérise comme une sorte de *Panopticon* dans lequel tout utilisateur est surveillé par les autres : toute communication se fait dans une relation à un tiers. Les liens dans les réseaux

[...] se caractérisent d'abord par leur *caractère public*. À la différence des échanges interpersonnels par *e-mail*, *chats* ou messagerie instantanée, ils s'affichent explicitement sur des sites Web publics. S'ils sont de ce fait plus aisément accessibles aux chercheurs, leur caractère public constitue une propriété structurante qui interdit de les considérer comme des équivalents d'échanges personnels. En effet, dans les approches de la sociabilité développée par les sciences sociales, la définition du lien social incorpore une forte dimension

aux recensions de la presse, etc...). Par ailleurs, bon nombre de spectateurs font encore partie de la catégorie de ceux qui ne s'expriment pas dans les espaces en ligne! La culture participative, donc, s'ajoute à des pratiques traditionnelles, elle ne les remplace pas.

¹ Cela ne veut pas dire, pour autant, que les images et les contenus circulent sans créer du sens à l'échelle des communautés différentes. Au contraire, notre enquête a montré que des dynamiques relationnelles sont en œuvre dans la circulation des produits apocryphes liés à *Romanzo Criminale*.

interpersonnelle, associant deux individus par un ensemble de variables de proximité à la fois territoriale, situationnelle et intersubjective [...] Or, les liens sociaux sur Internet dont il est ici question ont une expression multi-adressée : ils se présentent comme un échange communicationnel triangulé associant toujours un tiers, le public, comme troisième personne (lui, il, eux, ils), à la relation entre deux personnes. Même si le public est oublié ou simplement tacite, sa présence intervient nécessairement dans la relation sociale que construisent les personnes sur Internet (Cardon et Prieur, 2007).

Ainsi, la participation aux débats dans les espaces en ligne mobilise un domaine intermédiaire, de type civique, entre expérience de l'identité et expérience publique. Lorsqu'un internaute participe à un forum de discussion (ou rédige un billet sur son blog) lié à la série télévisée qui le passionne, il choisit une démarche qui est à la fois l'expression de son expérience de spectateur, qu'il communique à ses pairs (afin de comparer les goûts, d'établir des liens de sociabilité ...), et la production d'un texte plus ou moins critique destiné à la circulation.

Si des bribes d'expression de soi circulent, suivant des chaînes souvent « virales » ou déterminées par les goûts des spectateurs (l'onglet « J'aime » de Facebook est désormais présent dans presque tout contenu Internet) ; d'autres phénomènes sont plus proches de la communication entre deux ou plusieurs acteurs : les deux phénomènes prennent forme dans une ambiguïté entre public et privé.

Il nous faut à présent comprendre quels sont les outils qui peuvent nous aider à définir cette ambiguïté. D'un côté, nous avons signalé la centralité de l'expression de soi empruntant aux remarques de Taylor reprises par Allard, notamment la question de la « culture expressive » ; il en émerge que le personnel n'est pas toujours privé (autrement, pourquoi publier une vidéo dans laquelle on s'amuse avec des amis à imiter les séquences favorites ?) et que, même le public intervient à déterminer certains choix formels.

De l'autre, certaines règles propres à « publicité » des échanges nous semblent intéressantes à signaler. Les forums de discussion nous montrent que les activités cognitives des spectateurs sont mobilisées dans la recherche collective d'un jugement sur le film et que la circulation de ces discours se fait dans un espace de communication réglé, se rapprochant de la définition d'espace public proposée par J. Habermas : un ensemble de normes qui régulent l'échange rationnel entre pairs au sein d'une société.

Le modèle de l'espace public désigne une société où les échanges se font sur un modèle de démocratie délibérative. Ainsi, certains spectateurs se servent du forum comme d'un espace pour tester le produit audiovisuel ou le livre avant d'en faire l'expérience directe (notamment les *lurkers*, mais aussi ceux qui posent des questions) ; d'autres s'engagent dans la description du produit, dans la recherche plus ou moins approfondie (ou « verticale ») d'autres informations, afin de contribuer à un savoir « participatif » (les experts)¹. Les forums deviennent des espaces dans lesquels le produit est déconstruit à partir de critères différents et s'offre selon des perspectives souvent très éloignées, à tel point que tout utilisateur de la Toile arrive (de manière proportionnée à l'étendue du monde du récit) à trouver une réponse à ses questions.

L'expérience ordinaire du spectateur est mise en scène et valorisée dans un espace qui est, par sa nature, un territoire de partage de compétences et d'émotions, dans l'opposition ou dans la collaboration avec les médias traditionnels. Des formes relevant de l'économie de l'affection et des tactiques, au sens certaldien de résistance, sont visibles (dans le cas de la célébration des modèles d'inconduite, qui proposent une lecture au sens inversé des valeurs défendues par les médias ; ou dans le cas des *fanfictions* qui détournent les textes d'origine en leur attribuant de nouvelles valeurs).

Inversement, d'autres formes montrent une construction de l'image de *Romanzo Criminale* dans une posture de coopération. *Romanzo Criminale* peut servir de catalyseur de comportements à l'intérieur de contextes nationaux ou subculturels précis. Nous avons remarqué, par exemple, des différences entre les modalités de réception de *Romanzo Criminale* en France et en Italie. Dans le premier cas, on observe un traitement du produit comme texte : les réactions les plus évidentes se retrouvent dans les forums de discussion, selon une modalité traditionnelle de critique cinématographique. Les internautes qui discutent dans les forums construisent leur jugement sur le film et sur la série à partir des codes génériques du polar, ou à partir de comparaisons avec le cinéma hollywoodien ; lorsqu'ils manifestent un intérêt pour la

¹ La dimension de l'expertise est centrale pour comprendre le fonctionnement de ces récits convergents. Le rôle de l'expert se renouvelle selon les spécificités du dispositif de communication et plus les internautes participent, plus ils deviennent des experts, à la fois des contenus et du médium lui-même. Si le forum offre la possibilité d'insérer des hyperliens, par exemple, l'expert pourra faire appel à des documents externes et, à l'image du passeur, inviter ses lecteurs à découvrir des sources directes d'information (des vidéos, des interviews...) ; dans d'autres cas, il aura intérêt à déployer ses talents littéraires pour décrire, argumenter et enfin porter au jour l'information exacte de laquelle il se croit le détenteur.

culture qui a les a produits, cela se fait généralement à partir d'une distance (l'intérêt est alors centré sur l'*italianité*, vue de l'extérieur). Ainsi, *Romanzo Criminale* n'est pas, pour les Français, un produit transmédiatique au sens que nous avons donné à ce terme : une activité significative de production de textes « apocryphes » vient à manquer (les vidéos sur YouTube sont principalement des hommages au film entendu comme produit clos ; les « usages » dans les réseaux sociaux sont limités à la déclaration d'une préférence pour un acteur).

Au contraire, pour la réception italienne, nous avons observé une présence plus concrète du produit dans la vie quotidienne. Nous pouvons signaler que, en Italie, la deuxième saison de la série télévisée (qui n'a pas encore été diffusée en France) a contribué à raviver la passion pour *Romanzo Criminale* et a été accompagnée par une stratégie de publicité qui a enraciné le produit dans le tissu social des Italiens. La série devient un rendez-vous fixe pour de nombreux téléspectateurs et, grâce à ses mécanismes de répétition, elle fidélise un public qui s'élargit grâce aux rebondissements des controverses dans les médias, liées à la représentation de héros criminels. Les appropriations que nous avons observées sont des déclarations d'amour ou des manifestations d'addiction au produit entendu moins comme texte unique et clos que comme monde. Les spectateurs, à la fin de la saison, en redemandent : l'observation des discussions dans les réseaux sociaux (notamment la page Facebook de Sky Cinema consacrée à la série) nous montre qu'ils sont également gourmands de tout type de produit ancillaire lié à ce monde narratif. Les usages de pseudonymes des personnages pour la mise en scène de soi, la répétition des répliques qui se poursuit même des mois après la conclusion de la deuxième saison de la série, la présence de vidéos sur YouTube dans lesquelles des adolescents rejouent des séquences de la série ou du film nous portent à considérer que *Romanzo Criminale* est, pour une certaine partie des spectateurs italiens, un spectacle qui est désormais devenu un monde, un cadre de lecture du quotidien.

Ce type d'observations confirme la nécessité d'entendre la communication comme co-construction d'une réalité entre un émetteur et un récepteur, dans un contexte précis et donne lieu à des phénomènes que nous pourrions décrire en employant l'adjectif « populaire ». Cela est réalisé par une sélection de traits pertinents : par exemple, lorsque des spectateurs commentent le geste du Buffle qui vole le cercueil du Libanais à la morgue, ils choisissent de lire la séquence comme un hymne aux valeurs

de l'amitié et de la fidélité, sans considérer l'acte comme un geste de folie mis en œuvre par un criminel :

« Dans la vie c'est peut-être rare d'avoir un véritable ami comme le Buffle!!!! Heureux celui qui a ces valeurs et ce respect envers les amis... honneur au Buffle !!!! ça c'est de véritables leçons de vie... !!!!»

« La valeur de l'amitié portée au plus hauts niveaux ! »

« Un geste comme celui-ci te rend immortel »¹.

Plus loin, d'autres internautes remarquent, dans la même séquence, qu'un geste apparemment violent est, au contraire, un signe d'amitié entre les personnages : « Je voudrais signaler que les coups de poing du Froid sur le Buffle valent comme une caresse ». Mais cela n'empêche pas qu'arrive l'inévitable commentaire au premier degré, qui rappelle que les personnages sont des criminels :

Tout est très beau... on entend parler d'Amitié, de Loyauté et de valeurs toutes très positives... dommage que, de cette manière, on parle de salauds dégoûtants criminels... je sais qu'il s'agit d'une fiction et au passage elle est très bien réalisée, mais perso j'ai des doutes quant à idolâtrer des salauds de ce genre... ce n'est que mon opinion personnelle, bien sûr².

Ainsi, la séquence (nous pouvons signaler, au passage que, en l'occurrence, il s'agit d'une séquence *clip*) devient une vidéo-culte, qui résume les caractères des protagonistes et qui en amplifie le statut de héros, et qui est destinée à rebondir dans l'espace public. Face à cette vidéo, regardée 212 614 fois et pour laquelle on observe 238 commentaires, s'impose une réflexion sur le sens du terme populaire. Un contenu de YouTube devient populaire non seulement lorsqu'il est vu par de nombreux utilisateurs, mais aussi lorsqu'il arrive à générer une suite de commentaires importante. YouTube offre en outre l'onglet « J'aime » / « Je n'aime pas » qui permet d'observer une autre forme de réaction au contenu. Pour la vidéo citée, par exemple, 428 « J'aime » et 3 « J'aime pas ». Par conséquent, les internautes pourront aussi commenter le fait que trois personnes n'ont pas aimé la vidéo (et s'insurger contre elles). La popularité d'une vidéo est donc mesurable par l'effet de circulation qu'elle produit dans un réseau. Ce

¹ http://www.youtube.com/all_comments?v=HIItbniXhLpk. Dernier accès le 15 juillet 2011.

² *Ibidem*.

phénomène de circulation est inévitable dans un espace qui rend « publique » toute production de textes et donne lieu à une stratification des discours dans un espace social.

3.2 Épopée et espace public

Nous avons décrit *Romanzo Criminale* comme un récit transmédiatique, ayant la capacité du récit populaire de « proliférer par rhizome » (Vareille, 1989, d'après un concept de Deleuze bien connu), de se démultiplier grâce aux dispositifs technologiques contemporains, d'établir des connexions productives dans toutes les directions. Essayer de définir son étendue correspond à décrire une circulation de discours sociaux, le partage d'un imaginaire dans un espace public. Ces réflexions requièrent une méthodologie s'attachant à la culture et aux symboles que le monde narratif complexe de *Romanzo Criminale* mobilise chez ses consommateurs. Les usages de cet *écosystème narratif* nous donnent des informations sur la collectivité qui les réalise et sur la manière dont le produit fait sens pour un ensemble de communautés, dans différentes situations.

Il nous faut à présent raccorder notre notion de « travail épique » à la réflexion sur l'espace public que nous avons esquissée plus haut. Nous pouvons parler d'espace public « [...] non pas tant comme une scène sur laquelle on peut s'exprimer que comme une sorte de miroir qui permet aux individus et aux groupes de se comprendre [...] dans une sorte de prise de conscience historique de soi-même » (Haber, 2001 : 33-34).

Dans cette étude, nous avons proposé des analyses de cas qui illustrent la manière par laquelle *Romanzo Criminale* produit une mythologie qui fonctionne jusqu'à devenir phénomène sociétal, lorsque certaines conditions sont réunies. Nous avons observé que, dans l'espace public, la circulation de produits canoniques et apocryphes sert à renforcer le discours, comme si un seul discours ne suffisait plus mais que, pour exister, le monde du récit devait être constitué par une pluralité de « textes ».

Les spectateurs sont de plus en plus encouragés à participer à la dilatation du monde narratif : l'*attente* (assister à un spectacle) laisse la place à une *performance* (agir comme protagonistes pendant le spectacle, affinant des dispositifs rhétoriques),

liée à un besoin expressif, à une maîtrise de plus en plus raffinée du médium (qui, à son tour, dans le processus de convergence, perd sa capacité à véhiculer un contenu spécifique) ainsi que des techniques de narration ; à la possibilité (foncièrement postmoderne) de porter chez soi l'expérience.

Les appropriations, souvent contradictoires, de *Romanzo Criminale* que nous pouvons analyser dans l'espace public, délimitent un territoire formé par une superposition de lectures différentes. Le texte n'existe que dans la relation à un large réseau de références, qu'elles soient esthétiques, politiques, culturelles.

La citation, l'imitation et la transformation des originaux ne sont pas seulement les éléments d'un processus intertextuel ou transtextuel, mais ils définissent aussi un espace de discours. *Romanzo Criminale*, entendu comme filtre pour la lecture des événements du passé récent d'Italie, n'est plus à étudier comme une source de productions autonomes, mais aussi comme une cible : il devient le catalyseur de discours et, à leur tour, ces discours le façonnent, en délimitant son étendue et en élargissant ses frontières, tout en scellant ses détails microscopiques. Ce sont les désirs des spectateurs qui construisent l'univers, à l'image de la séquence finale de *L'histoire sans fin* (*The Neverending Story*, Petersen, 1984) : « Fantasia peut naître en toi » « Comment ? » « Ouvre ton esprit... et plus de désirs tu exprimeras, plus magnifique Fantasia deviendra »¹.

La notion de travail épique nous a permis de définir le fonctionnement en tant que « monde » du phénomène étudié. L'étendue du monde du récit rend possible l'existence d'une pluralité d'informations à son sujet : plus le monde est ouvert à des relectures, plus il saura répondre aux questionnements parce qu'il encouragera des usages et des créations de la part de ses usagers. Le savoir sur le monde et le processus de sa construction sont strictement connectés. La plus-value de sens introduite par le consommateur devient l'élément nécessaire dans ce travail, rendue possible par le fait que « le film continue à nous parler, de façon cohérente, illuminante, d'enjeux sociaux, moraux, politiques, qui nous concerneront toujours » (Burch, 2007 : 59).

¹ « *Fantasia can arise in you* » « *How ?* » « *Open your mind ... And the more wishes you make, the more magnificent Fantasia will become* ». (Notre traduction). Ce rapprochement nous permet de signaler que l'objet de cette étude est transgénérique : le récit transmédiatique peut appartenir au genre de la science-fiction, de *l'heroic-fantasy* ou du polar... et non seulement.

Conclusions de la troisième partie : de l'intertextualité au transmédial

Le titre que nous avons donné à cette étude est « De l'intertextualité au transmédial » : *Romanzo Criminale* se propose comme un réseau intertextuel, mais les réponses et le travail des spectateurs nous montrent qu'il y a plus que cela : il est nécessaire de prendre en compte la porosité des frontières entre producteurs et récepteurs et la superposition de la sphère privée et des espaces publics. Dans ce processus, dépendant de la capacité d'un monde narratif à agir comme un *écosystème* (entendant par là aussi sa fragilité : sa durée de vie est courte, les modes passent vite), nous avons observé des pratiques, à entendre dans un phénomène plus vaste, que nous avons comparés à un « travail épique ».

Le récit transmédial devient un dispositif qui filtre la perception et la cognition des événements du monde, proposant une mythologie capable de recueillir ou d'englober dans un récit les événements du passé récent et les spectateurs, à leur tour, remplissent les trous *entre* les médias dans un travail qui investit la vie quotidienne.

Ainsi, le cinéma entre dans la vie en assumant les caractères « palincestueux » de l'épique. Il s'agit d'appropriations dans le cadre d'un processus comparable à celui de l'adaptation : « le discours devient le mien », qui donne lieu, nous l'avons vu, à des pratiques de productions apocryphes et de circulation de ces productions, qui ont comme résultat de circonscrire un territoire appartenant à l'espace public.

Le produit transmédial semble devenir un objet capable de mettre à jour des phénomènes de constructions de valeurs et de symboles pour des individus à l'intérieur de communautés et de nous permettre de comprendre le fonctionnement d'une modalité de production et de consommation typique de l'époque contemporaine.

La clé de notre hypothèse se trouve dans l'aller-retour entre textes et sujets. Notre théorie du texte pourra donc se résumer ainsi : le texte construit un monde ; pour l'étudier il faut le considérer en situation (culture, société, spectateurs et expérience du corps, émotions) ; les spectateurs, à partir de situations différentes, effectuent des braconnages sur le texte ; ces pratiques de braconnage élargissent le monde de départ¹. Chacune des productions de discours, tout en étant une réponse au produit officiel est à

¹ Signalons l'existence de la page Facebook « Romanzo Criminale ne finira jamais » (« *Romanzo Criminale non finirà mai* ») : <http://www.facebook.com/pages/Romanzo-Criminale-Non-Finir%C3%A0-Mai/155780157800327?ref=ts>.

entendre comme une brique constitutive du monde du récit transmédiat. Comme dans un « travail épique », il s'agit d'un phénomène de réécriture (de relecture et de production de textes nouveaux) et de mises à jour de valeurs liées à des communautés, à partir d'un récit matriciel.

Conclusion

La présente recherche a analysé la question des appropriations des spectateurs : une matière vivante, hétérogène et éphémère. Bien que le matériel à notre disposition continue de se modifier et d'augmenter et que la tentation soit toujours présente de remettre la main à la pâte pour découvrir, peut-être, des aspects encore cachés de notre objet, il est temps de faire un bilan de ce travail et de présenter des perspectives de recherche qui pourraient prolonger ce voyage dans les espaces en ligne. La problématique de cette thèse naît d'une observation : le cinéma et l'audiovisuel, par la mise en place de mécanismes qui leur sont propres, construisent des mondes narratifs, dont *Romanzo Criminale* est un cas exemplaire, ayant la capacité de se répandre dans le quotidien de leurs spectateurs, interprétant et accompagnant le réel.

Notre effort a consisté dans la proposition d'une série d'outils capables de rendre compte d'une construction de savoir et d'une circulation de discours autour d'un phénomène contemporain qui, en raison de sa construction par des sources textuelles différentes, a été d'abord rapproché d'un mécanisme d'adaptation intertextuel (Genette, 1982), définition à laquelle nous avons préféré celle de produit transmédiat (Jenkins, 2006a), eu égard à l'imbrication de stratégies provenant des acteurs industriels et des tactiques d'habitation, de braconnage (Certeau, 1990) des consommateurs.

Dans la première partie de ce travail, nous avons décrit les « briques narratives » qui constituent le récit en question : un livre, un film, une série télévisée et de nombreux produits ancillaires, ou « paratextes », qui s'offrent comme autant de portes d'entrée pour le monde fictionnel complexe de *Romanzo Criminale*. Nous avons découvert que ces textes mettent en place un discours concernant la représentation de l'histoire récente en Italie ; ils se proposent comme des réécritures fictionnelles d'une série d'événements qui ont marqué profondément l'imaginaire collectif d'un peuple (l'affaire Moro, l'attentat à la gare de Bologne, les rapports entre Mafia et politique... les mystères, encore irrésolus, d'une Italie plongée dans les « années de plomb »). Bien que liés à un contexte socio-historique déterminé, les discours mis en place par ce produit sont foncièrement dépendants d'un pacte entre le texte et le spectateur que le titre *Romanzo Criminale* met tout de suite en avant : il s'agit d'une fiction et d'une fiction insérée très solidement dans un réseau de textes fictionnels et de documents historiques. Nous avons décrit, à l'aide des discours des spectateurs, les liens que l'objet en question tisse avec le panorama cinématographique et littéraire italien et international.

À ce stade, notre étude se présente comme la description d'une constellation de discours produits par des acteurs industriels et fonctionnant en réseau : chaque maillon de la chaîne apporte au consommateur une perspective nouvelle sur l'ensemble. Le récit est comparable à un monde déployé sous de multiples supports. Des statues des protagonistes de *Romanzo Criminale* qui surgissent au beau milieu d'un parc de Rome, par exemple, ne sont pas qu'une simple opération de *marketing*, mais une preuve du fonctionnement de la puissance du monde de *Romanzo Criminale*. Ainsi, les productions que nous avons définies comme des « paratextes » (Genette, 1989 et Gray, 2010), deviennent des véritables portes d'entrée dans le récit, offrant des supports indépendants pour l'appropriation de ce monde de la part des consommateurs.

Si, dans la première partie de cette étude, nous avons choisi d'accompagner l'analyse textuelle des discours des spectateurs (notamment les commentaires dans les forums), dans la deuxième partie nous sommes allés plus loin dans la découverte du territoire des appropriations. À l'aide des résultats d'une enquête ethnographique effectuée dans les espaces en ligne, nous avons décrit les *usages* que les consommateurs font de ces produits : le livre, le film et la série télévisée deviennent une matière première (Jullier, 2010), comme en témoignent les pratiques de commentaire, de critique, de *remix*, les parodies et les *fanfictions*, l'emploi du film ou de la série comme

des *fanions* sur Facebook. Nous avons décrit des opérations de réécriture, que nous avons classées en « narrations » et « sujets », mettant l'accent soit sur les mécanismes qui donnent lieu à des récits inédits, soit sur les activités de mise en scène de soi des spectateurs-usagers. Cette distinction heuristique décrit l'écart entre les cas où l'accent est mis sur des pratiques narratives (avec attention plutôt aux formes de ces récits et aux modifications qu'elles apportent à l'original) et des cas qui relèvent des formes de la mise en scène de soi (Goffman, 1959 ; Georges, 2009 ; Cardon, 2009) et qui engagent une réflexion sur l'espace social dans lequel s'activent ces pratiques. Ce chapitre nous a permis de remarquer que l'expérience de l'audiovisuel correspond à des situations extrêmement diversifiées selon les contextes et, pour cela, elle demande au chercheur de construire des outils appropriés. L'enquête ethnographique mise en place soulève néanmoins quelques interrogations. Nous remarquons que la pertinence des données choisies répond souvent à un besoin de cohérence du chercheur et, par conséquent, elle implique un biais dépendant des attentes : il s'impose donc de savoir adapter la recherche aux résultats, selon une perspective pragmatique. En outre, si l'opposition entre réel et virtuel n'a jamais été un critère de distinction productif, il se révèle nécessaire de comprendre les spécificités de la circulation de discours autour d'un produit audiovisuel et de l'expression de soi sur Internet comme espace public. Le travail dans ces espaces soulève également le problème lié à la position du chercheur, impliqué au même titre que les enquêtés, partageant les mêmes modalités d'accès aux contenus et porté à construire son profil d'internaute afin de pouvoir instaurer des formes de communication. Ce terrain met à jour le rôle d'un produit audiovisuel à l'époque contemporaine, pour une partie des spectateurs (ceux qui ont accès à Internet – et rappelons qu'il ne s'agit pas de la totalité des publics !).

Dans la troisième partie de cette étude, nous avons comparé ce phénomène à un « travail épique », en raison de son ampleur, de son fonctionnement lié à l'emploi des instruments du genre, accompagné par son enracinement dans l'espace social italien ; de sa capacité à fonctionner en tant que monde (par la circulation de fragments autonomes dans un univers possédant sa cohérence) et de donner lieu à des comportements, des techniques du corps (Mauss, 1934) observables dans les rites d'interaction (Goffman, 1959). *Romanzo Criminale* devient, par l'alliance de ses qualités spécifiques et des usages qui en sont faits, une matrice d'intelligibilité de l'histoire et de la culture contemporaines : le cinéma et l'audiovisuel influencent la perception du monde, par la

proposition d'un regard – filtre qui affecte le point de vue du spectateur – et celui-ci en arrive à appliquer ces mêmes structures dans la vie de tous les jours.

Quelques remarques, à la lumière du travail effectué, s'imposent. L'apport d'une étude sur le transmédiat, à l'heure actuelle, consiste en une possibilité d'interroger nos outils de chercheurs. La perspective interne, que nous avons appliquée à l'analyse de *Romanzo Criminale* entendu comme ensemble de textes, nous a permis de mettre à jour des phénomènes d'adaptation entre livre, film, série télévisée et leur relations intertextuelles avec le patrimoine culturel italien et la cinématographie nord-américaine.

Bien qu'irremplaçable pour définir les spécificités de chacun des récits étudiés et leur interrelation, la discipline interne s'est révélée insuffisante. Il a fallu intégrer à ce point de vue la prise en compte de la dimension pragmatique de toute construction de sens et, notamment, le genre, entendu comme cadre normatif, mais surtout les réactions du public dans des situations d'usage définies. L'intertextualité est à entendre comme un phénomène foncièrement dépendant du contexte socio-historique dans lequel elle se situe. Si la pragmatique textuelle (Eco, 1985; Odin, 2000) nous a offert les premiers éléments pour concevoir le texte comme réalisé par ses consommateurs (lecteurs et spectateurs), nous avons choisi, au lieu de modéliser des réactions idéales, d'entreprendre une aventure empirique, car l'objet nous poussait dans ce sens. En raison de la multiplicité des productions *bottom up* qu'elle encourage, par ses portes d'entrée extrêmement diversifiées tant pour la forme que pour le contenu, *Romanzo Criminale* entendu comme phénomène transmédiat, a un pouvoir heuristique qui s'exerce sur le chercheur : l'analyse des discours des spectateurs s'est imposée d'emblée comme élément indispensable pour éviter toute prétention d'objectivation. Alors que l'analyse textuelle est encore dominante, surtout en France, la prise en compte de la réception nous semble une nécessité. L'œuvre que nous avons choisie est un objet qui montre la légitimité de l'approche pragmatique, car elle se présente comme un univers construit non seulement par des textes « officiels », mais également par la contribution participative des consommateurs, qui façonnent ses contours par leurs appropriations.

Si, depuis longtemps, on peut affirmer que toute position de spectateur est une position active, nous pouvons avancer que la nature du produit choisi encourage son fonctionnement comme écosystème. Il s'agit de raisons liées au contenu, en lien avec un tissu de discours sociaux concernant l'histoire contemporaine face auxquels chaque spectateur se sent appelé à participer en tant que citoyen ; des raisons génériques,

dépendant de la nature du polar; des raisons liées aux dispositifs en *convergence* (Pool, 1983 ; Negroponte, 1990 ; Jenkins, 2006a) choisis pour le déploiement du récit. Le caractère spécifique du contexte de la convergence émerge d'une étude des opérations d'interprétation sociale des phénomènes historiques et des valeurs véhiculées par un récit qui naît et se développe dans un tel contexte, les résultats ne sont donc pas généralisables. Nous ne répondons pas à une question concernant *tous* les spectateurs ; notre enquête correspond à une opération de microsociologie, valorisant la singularité du cas, car nous sommes persuadés que les exemples choisis possèdent une cohérence et un lien avec un contexte de production, de réception et de recherche déterminés.

Une perspective qui prend en compte le contexte dans lequel prend forme la communication est nécessaire pour déterminer la pertinence de cette approche, sans pour autant tomber dans le point de vue relativiste selon lequel toute interprétation, pour *perverse* (Staiger, 2000) qu'elle puisse être, serait possible : nous avons mis en évidence des *usages* qui relèvent d'un travail *avec* le texte, suivant la notion de négociation. C'est un objet qui nous apprend à porter un certain regard sur les spectateurs entendus comme « braconniers » (de Certeau, 1990), dans le nouveau contexte rendu possible par les nouvelles technologies et qui engage une réflexion sur la méthodologie de recherche à appliquer dans les études en cinéma et audiovisuel.

Premièrement, nous devons attirer l'attention sur la nécessité de faire face à la tentation d'affirmer que tout est nouveau. Si l'intérêt pour le transmédiat dans le milieu industriel, propulsé à la suite de la publication de *Convergence Culture* (Jenkins, 2006) détermine des approches nouvelles à la conception des récits, il ne nous semble pas que, dans le champ des recherches sur les spectateurs, il faille parler de « nouveau paradigme », entendant avec T. Kuhn le changement de paradigme comme une discontinuité radicale de la pensée et sa réorganisation autour de principes inédits (Kuhn, 1972 [1962]). Certes, dans les dernières années nous avons observé des modifications pour les usagers, concernant notamment l'accès aux produits audiovisuels qui se présentent désormais sous la forme d'extraits en circulation dans les réseaux (selon des modalités souvent *virales*, ne dépendant pas de la volonté du distributeur), se rapprochant d'une nouvelle manière de penser la notion d'archive, rendant possible la construction d'une expertise qui détourne les contraintes du support physique ; nous observons l'émergence de récits-mondes dont les éléments se superposent avec de plus en plus d'originalité à la vie de tous les jours. En outre, pour le partage de l'expérience

de spectateur, émerge de manière évidente la proximité d'innombrables réseaux de pairs, de « communautés affectives », pour échanger autour d'un attachement, pratique simplifiée par l'immédiateté de la réponse dans les conversations en ligne, et, parallèlement, par la possibilité de construire des conversations dans un temps asynchrone (cf. Baym, 2010), avec la conscience, pour l'utilisateur, que son commentaire sera aussitôt commenté.

Néanmoins, en ce qui concerne les pratiques des spectateurs, il ne faut pas laisser de côté l'ancien paradigme, car, nous l'avons vu, de nombreux mécanismes de réception traditionnelle sont encore prioritaires dans l'appropriation des produits audiovisuels : le besoin de s'orienter dans l'intrigue d'un récit complexe et d'en déterminer les éléments centraux (résoudre l'herméneutique du texte, cf. Bordwell, 1985) ; l'emploi des films et des séries télévisées comme des « leçons de vie » (Jullier et Leveratto, 2008), ou des modèles pour apprendre à « mal faire » – c'est le cas des « modèles d'inconduite » véhiculés par *Romanzo Criminale* ; l'adhésion à un pacte fictionnel, passant notamment par l'attachement à des personnages familiers, perçus comme des amis (cf. Esquenazi, 2009a) ; ainsi que toute une série de comportements et de pratiques importées de la cinéphilie classique (de Baeque, 2003) ou encore plus anciens (la *starophilie* ou la pratique du *scrapbook* des spectatrices du cinéma muet, par exemple).

Ainsi, nous ne pouvons pas parler d'une modification substantielle dans le rapport au cinéma et à l'audiovisuel, mais de nouvelles pratiques qui accompagnent les traditionnelles, sans pour autant les remplacer.

En deuxième lieu, pour saisir la matière si fuyante et variée représentée par les pratiques de spectateurs dans le cadre de l'analyse d'un phénomène transmédiatique, nous remarquons la nécessité d'adopter un point de vue interdisciplinaire. L'objet transmédiatique demande d'effectuer une analyse des textes qui le constituent et de leurs spécificités : une approche textuelle est donc possible, jusqu'à un certain point. Toutefois, sans une enquête centrée sur les appropriations des spectateurs, il ne serait pas possible de rendre compte d'un phénomène complexe comme celui qu'exemplifie notre étude de cas, comme le prouve cette recherche. Ainsi, nous avons prôné une perspective favorisant les « passerelles » (Metz) entre le modèle interprétatif et le modèle pragmatique (cf. Jullier, 2010), pensant que le produit audiovisuel peut suggérer des réactions à ses spectateurs, mais que l'actualisation de ses potentialités est toujours

à vérifier à travers des explorations empiriques *en situation* (selon la perspective de la sociologie pragmatique proposée par exemple par Hennion, 2009), ou des analyses des discours et des usages sociaux. La rencontre de la perspective interne avec des disciplines centrées sur les individus (la sociologie) et sur l'imbrication de la culture, du corps et du langage (l'anthropologie) nous a permis de circonscrire la présente étude à celles que nous avons définies en tant qu'appropriations des spectateurs : des phénomènes de discours en circulation dans un espace public. Le principe à la base de l'établissement de l'interdépendance entre ces disciplines a été la nécessité de construire un savoir adéquat à la situation, à l'aide d'une perspective empruntée aux *Cultural Studies* et à la lumière de laquelle nous avons vérifié la notion de « travail épique » comme outil heuristique.

La présente recherche met à jour la nécessité d'approfondir celle qui, pour l'instant, n'est qu'une série de remarques concernant les modalités de production du savoir autour du cinéma et de l'audiovisuel à l'époque contemporaine. On pourrait appliquer la même approche à tout objet *populaire* au sens que nous avons donné à *Romanzo Criminale*, c'est-à-dire une œuvre qui donne lieu à une réception à entendre comme production non seulement de discours, mais aussi de nouvelles œuvres autonomes (vidéos, textes littéraires, bandes dessinées...). Nos travaux ultérieurs pourront pénétrer plus avant dans la connaissance de la dimension épistémologique de la spectature – et notamment de la spectature sur Internet – par un travail sur les constructions de sens multiples que les consommateurs mettent en œuvre dans les espaces en ligne.

La suite de ce travail est à imaginer dans le champ des théories et de l'épistémologie de l'audiovisuel. Si nous avons esquissé la circulation d'une série de discours comparable à un « *art world* » (Becker, 1982) des spectateurs, il reste à analyser l'articulation de ce type de savoir au discours académique. On pourrait se demander ainsi comment l'épistémè des études audiovisuelles, produite dans le champ discursif des « braconniers », s'élabore avec ou en opposition au savoir construit par les universitaires, ainsi qu'aux démarches des acteurs industriels. Cela requerrait une analyse de la question de la légitimité des pratiques herméneutiques des spectateurs : rappelons que, bien que l'on pense désormais en termes de culture

participative, les constructions de sens, les traductions de discours dans un champ à l'autre sont encore influencées par des formes de domination¹.

Dans une étude ultérieure, il s'agira d'interroger les opérations herméneutiques et les pratiques de « braconnage » que les spectateurs mettent en œuvre dans les espaces en ligne, en les entendant comme des formes de circulation en réseau d'un savoir spécifique au cinéma. On pourra ainsi se demander quelles formes de connaissance du cinéma se développent dans le paradigme contemporain, ce « *Cinema due* » de la *relocalisation*, où l'image filmique a perdu sa fonction d'indice et se présente dans des lieux alternatifs à son contexte d'origine, pour signifier autre chose (Casetti, 2005 : 295 ; Casetti, 2011). L'attention sera focalisée sur l'articulation entre une circulation de fragments et la constitution d'univers narratifs, entendant ces deux formes de savoir comme les éléments d'une épistémè contemporaine, fonctionnant de manière réticulaire, désagrégée, qui se prête à des modalités de lecture transversales, suivant la structure en hypertextes des réseaux, ou séquentielle, telle que le texte au sens classique.

La présente étude aura peut-être proposé quelques pistes pour commencer ce type de travail. D'un côté, le film entendu comme texte est remplacé par des fragments dont les spectateurs font des *usages* différents. Quelles pratiques s'institutionnalisent, avec le temps, et lesquelles restent marginales ? De l'autre, quelles normes sont en œuvre dans le rapport entre le monde des spectateurs et l'activation sémiotique d'un univers, ou d'un récit-monde (Moretti, 2000) ? Comment se constitue l'ensemble des connaissances réglées propres aux acteurs sociaux responsables, par leurs pratiques, de la dilatation de cet univers ? Aussi, plus que jamais, les études cinématographiques nous semblent requérir une réflexion théorique et épistémologique liée à leur appartenance ou non à une discipline.

Quelles disciplines faut-il prendre en compte pour une analyse de la construction de systèmes de savoir maîtrisés par les spectateurs-usagers, un savoir qui s'articule dans des aspects différents du quotidien ?

¹ Les modalités de distribution et les critères de visibilité d'une œuvre par exemple, sont encore marqués par une distinction entre « monde » des professionnels et « monde » des amateurs ; signalons également que la majorité des sites que nous avons explorés sont de propriété des plus grands acteurs industriels d'Internet, Google et Facebook.

Bibliographie

AARSETH E. J. (1997). *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

ADORNO T. et HORKHEIMER M. (1974). *Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard. Traduction française de *Dialektik der Aufklärung. Philosophische fragmente*, Social Studies Association, Inc., New York, 1944 ; S. Fischer Verlag GmbH, Francfort-sur-le Main, 1969, pour la nouvelle édition.

ALLARD L. (1999). « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *Communications n°68. Le cinéma en amateur*, p. 9-31.

ALLARD L. (2000). « Cinéphiles à vos claviers. Réception, public et cinéma », *Réseaux. Cinéma et réception*, vol. 18, n° 99, CNET/Hermès Science Publication.

ALLARD L., BLONDEAU O. (dir.) (2007). « 2.0 ? Culture Numérique, Cultures Expressives », *Médiamorphoses n° 21*, septembre, Paris, Armand Colin-INA.

ALLEN R. C. (2008). « Home Alone Together : Hollywood and the Family Film », *Identifying Holliwood's audiences. Cultural Identity and the Movies*, STOKES M. et MALTBY R. (dir.), London, British Film Institute, p. 119.

ALTMAN R. (1999), *Film/Genre*, Londres, British Film Institute Publishing.

ANDREW J. D. (1984). *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford.

BAECQUE A. de (2003). *Cinéphilie, invention d'un regard*, Paris, Fayard.

BAFARO G. (1997). *L'Épopée*, Paris, Ellipses.

BAKHTINE M. (1970) [1929]. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, L'Âge d'homme. Traduit par G. Verret.

BAKHTINE M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées. Traduit du russe par A. Robel.

BAKHTINE M. (1978) [1975]. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées. Traduit du russe par D. Olivier.

BARRA L. et SCAGLIONI M. (2010), « Produzione convergente », *Televisione Convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, GRASSO A. et SCAGLIONI M. (dir.), Bologne, Link (Coll. Ricerca), p. 33-56.

BARTHES R. (2010) [1957]. *Mythologies*, Paris, Seuil.

BARTHES R. (1968). L'effet de réel, *Communication n° 11*, Paris.

- BARTHES R. (1970). *S/Z*, Paris, Seuil.
- BARTHES R. (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BARTHES R. (1999) [1981]. *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil.
- BAUDRILLARD J. (1976). *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- BAYM N. K. (2010). *Personal connections in the digital age*, Cambridge-Malden, Polity Press.
- BEAUD S. (1996). « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'"entretien ethnographique" », *Politix*. vol. 9, n° 35, troisième trimestre, p. 226-257.
- BECKER H. S. (1988) [1982]. *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, trad. de *Art Worlds*, Berkeley.
- BECKER H. S. (1985). *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- BENJAMIN W. (2000) [1939]. « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, dernière version 1939 », *Œuvres III*, Paris, Gallimard.
- BERGALA A. et BOURGEOIS N. (1993). *Cet enfant de cinéma que nous avons été*, Institut de l'image.
- BERGE A. et GRANJON F. (2007). « Éclectisme culturel et sociabilités. La dimension collective du mélange des genres chez trois jeunes usagers des écrans (enquête) », *Terrains et Travaux*, 2007/1, n° 12.
- BIANCHI J. (1985). « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire ». *Réseaux*, vol. 3 n° 12, p. 19-28.
- BITTANTI M. (2006). « Benvenuti nel deserto del virtuale. The Matrix tra cinema e videogame », *Matrix. Uno studio di caso*, Pescatore G. (ed.), Bologne, Hybris.
- BLETON P. (1999), *Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle*, Québec, éditions Nota Bene, Coll. Etudes culturelles.
- BOLTER J., et GRUSIN D. (1999). *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press.
- BORDWELL D. (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BORDWELL D., STAIGER J., THOMPSON K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge & Kegan Paul.

- BORDWELL D. et CARROLL N. (dir.) (1989). *Post Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- BOSCOLO C. (2008). *Scardinare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic*, [en ligne] Disponible sur : <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002620.html>.
- BOURDIEU, P., BOLTANSKI, *et al.* (1965). *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Le Sens Commun ».
- BOUTET M. (2008). « S'orienter dans les espaces sociaux en ligne. L'exemple d'un jeu », in *Sociologie du travail*, n° 50, p. 447-470. [en ligne] Disponible sur : www.sciencedirect.com.
- BOUTET M. (2009). « Un objet peut en cacher un autre. Relire *Un art moyen* de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages », *Réseaux* n° 155/2009, p. 179-214.
- BRANIGAN E. (1984). *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin- New York, Mouton (Collection Approaches to semiotics).
- BRECHT B. (1999) [1930]. *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, traduction de Jean Tailleur, Guy Delfel, Edith Winkler ; traduction des inédits, préface et notes par Jean-Marie Valentin. - Nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, L'Arche.
- BRUNEL P. (2003). *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BRUNETTA G. (2003). *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Turin, Einaudi.
- BUONANNO M. (2004). *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction tv*, Naples, Liguori.
- BURCH N. (2007) *De la beauté des latrines : pour réhabiliter le sens au cinéma*, Paris, L'Harmattan (Coll. Champs Visuels).
- BURGESS J. et GREEN J. (2009). *YOUTUBE. Digital media and society series*, Malden, Polity Press.
- CALVINO I. (1992) [1988]. *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard. Traduction française de *Lezioni americane : sei proposte per il prossimo millennio*.

CARDON D., DELAUNAY-TETEREL H. (2006). « La production de soi comme technique relationnelle : un essai de typologie des blogs par leurs publics », *Réseaux*, n° 138.

CARDON D., PRIEUR C. (2007). « Les réseaux de relations sur Internet : un objet de recherche pour l'informatique et les sciences sociales », *Humanités numériques I. Nouvelles technologies cognitives et épistémologie*, C. Brossaud, B. Reber (éd.), Paris, Lavoisier, p. 147-164.

CARDON D. (2008). « Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du Web 2.0 », *Réseaux* 2008/6, n° 152, p. 93-137.

CARROLL N. (1998). *A Philosophy of mass art*, New York, Oxford University Press.

CARUSO D. (1996). Adapt karaoke for CD-ROM and what do you have? A copyright problem, it seems, *The New York Times*, April 22.

CASSETTI F. (dir.) (1984). *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venice, Marsilio.

CASSETTI F. (1993). *Teorie del cinema 1945-1990*, Milan, Bompiani.

CASSETTI F. (2002). « Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo ». *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia. 1930-1960*, FANCHI M. et MOSCONI E. (éd.), Rome, Bianco e Nero, p. 135-171 (avec FANCHI M.).

CASSETTI F. (2004). « Adaptation and Mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses », *A companion to literature and film*, STAM R., RAENGO A. (éd.), Malden, Blackwell.

CASSETTI F. (2005). *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*. Milan, Bompiani.

CASSETTI F. (2007). « Cantieri aperti. Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali », *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, GUAGNELINI-RE (éd.), Bologne, Archetipolibri.

CASSETTI F. (2008). « L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema », *Fata Morgana*, 4, janvier-avril, p. 23-40.

CASSETTI F. (2011). « Back to the Motherland: the film theatre in the postmedia age », *Screen*, n° 52 (1), Spring 2011, p. 1-12.

CATALDO G. de (2002). *Romanzo Criminale*, Turin, Einaudi. (Trad. *Romanzo Criminale, Roman Criminel*. SINE C. et QUADRUPPANI S., Paris, Métailié, 2006).

- CERTEAU M. DE (1990) [1980]. *L'invention du quotidien*, t.I, *Arts de faire*, Nouvelle édition, Paris, Gallimard, (Coll. Folio essais).
- CHATEAU D. (1998). *L'héritage de l'art. Imitation, tradition et modernité*, Paris, L'Harmattan.
- CHION M. (1985). *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma (Coll. Essais).
- CIEPLY M. (2009). « Everybody's a Movie Critic: New Web Sites and Online Readers Chime In », *The New York Times*, 13 Juin.
- CREEBER G. (2004). *Serial Television. Big Drama on the Small Screen* : London BFI.
- DAWKINS R. (1976). *The Selfish Gene*, Oxford, Oxford University Press.
- DAYAN D. et KATZ E. (1996). *La télévision cérémonielle*, Paris, Presses Universitaires de France, (Coll. La politique éclatée), (Édition originale : *Media events. The live broadcasting of History*, Harvard University Press, 1992).
- D'ALOIA A. (2010), « Romanzo Criminale », *Televisione Convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, GRASSO A. et SCAGLIONI M. (dir.), Bologne, Link (Coll. Ricerca), p.199-212.
- DELEUZE G. (1983). *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit.
- DENA C. (2009). *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*, Thèse de Doctorat, School of Letters, Art and Media, Department of Media and Communications Digital Cultures Program, University of Sydney.
- DE NORA T. (2001). *Music in everyday life*, Cambridge University Press.
- DONNAT O. (1994). *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.
- DUPONT F. (1991). *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette (Coll. «Les Essais du XX^e siècle»).
- DUSI N. (2003). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Turin, UTET.
- ECO U. (1979) [1962]. *L'Œuvre ouverte*, Paris Seuil. Traduction française de *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milan, Bompiani.

- ECO U. (1972) [1968]. *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France. Traduction française de *La struttura assente (La ricerca semiotica e il metodo strutturale)*, Milan, Bompiani.
- ECO U. (1983). « Postille a *Il nome della rosa* », *Alfabeta*, n° 49, juin.
- ECO U. (1984). « Typologia della ripetizione », *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, F. CASSETTI (ed.), Venise, Marsilio.
- ECO U. (1985) [1979]. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset. Traduction française de *Lector in fabula o la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani.
- ECO U. (1986). « *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage, Travels in Hyperreality* », San Diego-New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, p. 197-211.
- ECO U. (2000). *Traduzione e interpretazione*, Versus, 85-86-87, p. 55- 100.
- ELLIS J. (2000). *Seeing Things : television in the age of uncertainty*, Londres-New York, I.B. Tauris.
- ESQUENAZI J.- P. (2003). *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte.
- ESQUENAZI J.- P. (2009a). *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermes Science, Lavoisier.
- ESQUENAZI J.- P. (2009b). *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier bleu.
- EUGENI R., LOCATELLI M. (2009). « Gaming: profilo di un'esperienza mediale tra ludologia e filmologia », *Bianco e Nero*, anno LXX, n° 564, mai-août, p. 32-39.
- FEUER J. (2007). « HBO and the Concept of Quality TV », *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, MCCABE J. et AKASS, K. (ed.) Londres-New York, I.B. Tauris.
- FIDLER R. (1997). *Mediamorphosis: Understanding New Media*, Thousand Oaks Calif. – London, Pine Forge Press.
- FISH S. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*, Cambridge, Harvard University Press.
- FISKE J. ET HARTLEY J. (1978). *Reading Television*, Londres-New York, Methuen.
- FISKE J. (1987). *Television Culture*, Londres, Methuen.
- FISKE J. (1989). *Understanding Popular Culture*, Londres-New York, Routledge.
- FLICHY, P. (2010). *Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil.

- FORSTER E. M. (1956). *Aspects of the Novel*, Mariner Books.
- FOUCAULT M. (2001) [1988]. « Technologies du soi », *Dits et Écrits*, vol. II (1976-1988), Paris, Gallimard.
- FRITH S. (1998). *Performing rites. On the values of popular music*, Harvard University Press.
- GENETTE, G. (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- GENETTE G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE G. (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique.
- GENETTE G. (1991). *Fiction et diction*. Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique.
- GENETTE G. (1994). *L'Œuvre de l'art. I: immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Poétique.
- GEORGES F. (2009). « Représentation de soi et identité numérique. Une approche sémiotique et quantitative de l'emprise culturelle du Web 2.0 », *Réseaux* 2009/2, n° 154, p.165-193.
- GLEVAREC H. et PINET M. (2007). « Cent fois mieux qu'un film », *Médiamorphoses* hors-série n° 124, janvier 2007, p. 124-133.
- GOFFMAN E. (1990) [1959]. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres, Penguin Books.
- GOODY J. (1979) [1977]. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit (traduction française de *The domestication of the savage mind*).
- GORBMAN C. (1987). *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres, British Film Institute.
- GOYET F. (2006). *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"*, Paris, H. Champion.
- GOYET F. (2009). « Le *Nibelungenlied*, épopée inachevée », *Revue de Littérature Comparée*, 1/2009, numéro spécial « Littérature et Politique ».
- GOYET F. (2009). L'Épopée, *Vox Poetica*, [en ligne].
 Disponible sur :
 < [http:// www.voxpoetica.com/sflgc/biblio/goyet.html](http://www.voxpoetica.com/sflgc/biblio/goyet.html)>.

GRANJON F. et BERGE A. (2005). « Les Enjeux de l'information et de la communication » [en ligne].

Disponible sur :

< http://www.u-grenoble3.fr/les_enjeux>.

GRASSO A. et SCAGLIONI M. (dir.) (2010). *Televisione Convergente. La tv oltre il piccolo schermo*. Bologne, Link (Coll. Ricerca).

GRAY J. (2003). « New Audiences, New Textualities: Anti-Fans and Non-Fans », *International Journal of Cultural Studies*, n° 6, p. 64.

GRAY J. (2010). *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York, New York University Press.

GUAGNELINI G. et RE V. (2007). *Visioni di altre visioni : intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipo libri.

HABER S. (2001). *Jurgen Habermas. Une introduction*, Paris, Pocket (Coll. La Découverte).

HABERMAS J. (1978) [1962]. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.

HALL S. (1980) [1973]. « Encoding/decoding ». *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*, Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.), London, Hutchinson, p. 128-38.

HALL S. (1981), « Notes on Deconstructing the Popular », *People's History and Socialist Theory*, London, Routledge.

HAMON P. (1997). *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

HARTLEY J. (2008). *Television Thruths : Forms of Knowledge in Popular Culture*, Londres, Blackwell.

HAVELOCK E. (1963). *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press

HEGEL G.W.F. (1995). *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, Coll. Bibliothèque philosophique.

HENNION A. (2009). « Réflexivités. L'activité de l'amateur » in *Réseaux*, n° 153, « fans et amateurs », (O. DONNAT éd.), janvier- février.

HENNION A. (2010). « "This Strange Thing Called Music"... Prendre au sérieux les mondes de la musique », *25ans de sociologie de la musique en France*, Actes du colloque international, Paris-Sorbonne, 6-8 novembre 2008, H. Ravet, C. Prévost-Thomas, E. Brandl, éd., Paris, L'Harmattan.

- HENRY J. (2003). *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- HIGHET G. (1962). *The Anatomy of Satire*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- HILLS M. (2002). *Fan Cultures*, Londres- New York, Routledge, (Collection Sussex Studies in cultures and communication).
- HOGGART R. (1970) [1957]. *La Culture du pauvre, Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, traduit de *The uses of literacy : aspects of working-class life* par F. et J. -C. GARCÍAS et par J.- C. PASSERON.
- HUIZINGA J. (1988) [1934]. *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris, Gallimard (trad. SERESIA C.).
- HUTCHEON L. (1988). *A poetic of postmodernism*, London, Routledge.
- HUTCHEON L. (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press.
- ISER W. (1980). « Interaction between Text and Reader », *The Reader in the Text*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- ISER W. (2000). « Do I write for an audience ? », *PMLA*, vol. 115, n° 3, p. 310-314.
- JAMESON F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, Londres.
- JENKINS H. (1988). « *Star Trek* Rerun, Reread, Rewritten : Fan Writing as Textual Poaching », *Critical Studies in Mass Communication* 5, n°2 (Juin), p. 85-107.
- JENKINS H. (1992a). *Textual Poachers. Television fans & participatory culture*, New York-Londres, Routledge.
- JENKINS H. (1992b). *What Made Pistachio Nuts?: Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*, New York, Columbia University Press.
- JENKINS H., MCPHERSON T., SHATTUC J. (2002). *Hop on pop: the politics and pleasures of popular culture*, Durham et Londres, Duke University Press.
- JENKINS H. (2006a). *Convergence Culture. Where old and new media collide*, New York et Londres, New York University Press.
- JENKINS H. (2006b). *Fans, bloggers and gamers. Exploring Participatory Culture*, New York et Londres, New York University Press.
- JENKINS H. (2006c). « Convergence and Divergence : Two Parts of the Same Process », *The official weblog of Henry Jenkins* [en ligne].

Disponible sur :
<http://henryjenkins.org/2006/06/convergence_and_divergence_two.html>.

JENKINS H. (2009a). « If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Memes », *The official weblog of Henry Jenkins* [en ligne].

Disponible sur :
<http://www.henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html>.

JENKINS H. (2009b). « The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday) », *The official weblog of Henry Jenkins* [en ligne].

Disponible sur :
<http://www.henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html>.

JENKINS H. (2011). « Aca-Fandom and Beyond: Jonathan Gray, Matt Hills, and Alisa Perren (Part One) », *The official weblog of Henry Jenkins* [en ligne].

Disponible sur :
<http://henryjenkins.org/2011/08/aca-fandom_and_beyond_jonathan.html>.

JOST F. (1989). « La parodie audiovisuelle dans quelques-uns de ses états », *Dire la parodie*, THOMPSON C. et PAGES A. (dir.), Colloque de Cérisy, New York-Bern-Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 311-328.

JOST F. (2010). *Les médias et nous*, Paris, Bréal.

JOST F. (2011). « Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias? », *MATRIZES*, vol. 4, n° 2, *Perspectivas Autorais nos Estudos de Comunicação VIII*.

JOUBE, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.

JULLIER L. (1997). *L'écran post-moderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan.

JULLIER L. (2002). *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, Paris, La Dispute.

JULLIER L. (2005). *Star Wars. Anatomie d'une saga*, Paris, Armand Colin (2^e édition 2011).

JULLIER L. (2010). « Interdisciplinarité et études filmiques : le mariage découragé », *Les images en question. Cinéma, télévision, nouvelles images: les voies de la recherche*, P. Beylot, I. Le Corff & M. Marie dir., Presses Universitaires de Bordeaux, p. 149-161.

- JULLIER L. et LEVERATTO J.-M. (2008). *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin.
- JULLIER L. et LEVERATTO J.-M. (2009). *Les Hommes-objets*, Paris, Armand Colin.
- JULLIER L. et LEVERATTO J.-M. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin.
- JAKOBSON R. (1963) [1959]. « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris.
- JOUBE, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KLINGER B. (2006). *Beyond the Multiplex*, Berkeley, University of California Press.
- KRACAUER S. (1981) [1971]. *Le roman policier, un traité philosophique*, (trad. Rochlitz G.) Paris, Payot (petite Bibliothèque Payot, collection Critique de la Politique).
- KRISTEVA J. (1978) [1969]. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 143-173.
- KUHN, T. (1972) [1962]. *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
- LACAN J. (2006) [1969]. *Le Séminaire XVI, d'un autre à l'Autre*, Paris, Seuil.
- LAHIRE B. (2004a). *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.
- LAHIRE B. (2004b). « Individu et mélanges des genres », *Réseaux*, vol. 22, n° 126, p. 89-111.
- LASCH C. (1979). *Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, New York, Norton.
- LATOUR B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.
- LESSIG L. (2008). *Remix. Making art and commerce thrive in the hybrid economy*, Penguin Press, [en ligne]
 Disponible sous licence Creative Commons Attribution Non-Commercial sur :
 < <http://www.scribd.com/doc/47089238/Remix> >.
- LETHEM J. (2007). « The ecstasy of influence: A plagiarism », *Harper's Magazine*, février, p. 59-71. [en ligne]
 Disponible sur :
 <<http://harpers.org/archive/2007/02/0081387>>.

- LEVERATTO J.-M. (2008). Les techniques du corps et le cinéma, *Le Portique*, [en ligne] Disponible sur : <<http://leportique.revues.org/index793.html>>.
- LEVERATTO J.-M. (2000). *La mesure de l'art, Sociologie de la qualité cinématographique*, Paris, La Dispute.
- LEVERATTO J.-M. (2006). *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute.
- LEVI-STRAUSS C. (1980). Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, MAUSS M., Paris, PUF, p. XXVII-XXVIII.
- LEVINE L. (1990). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press.
- LEVY P. (1997). *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, La Découverte.
- LINDEPERG S., BEAU F., *et al.* (dir.) (2003). « Les nouvelles formes de l'échange culturel », Actes du séminaire Sciences Po-Paris 3-L'Exception. [en ligne] Disponible sur : <<http://griom.lautre.net/nfec>>.
- LINTON R. (1967) [1936]. *De l'homme*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. Le sens commun.
- LYOTARD, J. -F. (1979). *La condition postmoderne*, Paris, Les Édition de Minuits, Coll. Critique.
- LIVINGSTONE S. (2006). *Lo Spettatore Intraprendente: Analisi del pubblico televisivo*. Trad. D. CARDINI. Rome, Carocci.
- LONG G. (2007). *Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*, Thèse de Doctorat, Massachusetts Institute of Technology.
- MAIGRET E. (2000). « Héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n° 3, p. 511-549.
- MAIGRET E., (dir.) (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris A. Colin, INA.
- MANOVICH L. (2002). *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press.
- MARCUS M. (2008). « Romanzo Criminale : The Novel and the Film through the Prism of Pasolini », *Watching Pages, Reading Pictures : Cinema and Modern Literature in Italy*, DE PAU D., TORELLO G., Cambridge Scholars Publishing, p. 393-405.

- MAUSS, M. [1934] (2004). Les techniques du corps, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France – PUF Coll. Quadrige Grands textes. Article originalement publié *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars - 15 avril 1936. Communication présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934.
- MCGONIGAL J. (2003). « This Is Not a Game: Immersive Aesthetics and Collective Play », *Proceedings: Digital Arts and Culture 2003*, MILES. A. (ed.). Melbourne, RMIT University. [en ligne]
 Disponible sur :
 <<http://hypertext.rmit.edu.au/dac/papers/McGonigal.pdf>>.
- MCLEAN A.F. Jr. (1965). *American Vaudeville as Ritual*, Lexington, Ky., University of Kentucky Press.
- METZ, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma* (Vol. 1), Paris, Klincksieck.
- MITTELL J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television, *The Velvet Light Trap*, Jg. 58, Nr. 1, p. 29–40.
- MOINE R. (2002) *Les genres du cinéma*, Paris, Nathan Université.
- MORIN E. (1965). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Gonthier.
- MORIN E. (1974). *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 3^e édition augmentée.
- MÜLLER J. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *CinémaS*, n° 2-3, printemps 2000, Montréal, Université de Montréal.
- MULVEY L. (1975), « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen* 16.3 Autumn 1975. p. 6-18
- NICOLACI DA COSTA P. (2004). « Karaoke's cinematic offspring, movieoke, hits NYC », *Reuters News*, February 12.
- ODIN R. (1983). « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. 1, n° 1, p. 67-82.
- ODIN R. (1990). *Cinéma et production de sens*, Paris, A. Colin.
- ODIN R. (1999). *Le cinéma en amateur*, Paris, Seuil (Coll. Communications).
- O'LEARY A. (2008). « Dead Man Walking: The Aldo Moro kidnap and Palimpsest History in Buongiorno, notte », *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Volume 6, Number 1.
- O' RAWE C. (2009). « More more Moro: Music and Montage in *Romanzo Criminale* », *The Italianist*, n° 29, p. 214-226.
- O'REILLY T. (2005). « What is web 2.0 » [en ligne]

Disponible sur :

< <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> >.

ORTOLEVA P. (2009). *Il secolo dei media*, Milan, Il Saggiatore (Coll. La cultura).

PASOLINI P. P. (1966). « Le scénario comme structure tendant vers une autre structure », *Cahiers du cinéma*, n° 186, Noël 1966

PASOLINI P. P. (1976) [1972]. *L'Expérience hérétique : langue et cinéma*, Paris, Payot, trad. de *Empirismo eretico*, trad. ROCCHI PULLBERG A.

PAVEL T. (1988). *Univers de la fiction*, Paris Seuil.

PERNIOLA I. (dir.) (2002). *Cinema e letteratura : percorsi di confine*, Venise, Marsilio.

PETERSON R. (1992). « Understanding audience segmentation : from elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, vol. 21, p. 243-258.

PETERSON R. (2004). « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1, printemps 2004.

POOL I. DE SOLA (1983). *Technologies of Freedom*, Cambridge, Mass., Belknap.

POUNTAIN, D. et ROBINS, D. (2000). *Cool Rules: Anatomy of an Attitude*, Londres, Reaktion Book Ltd.

PROUST M. (1971) A propos du "style" de Flaubert, *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", p. 586-600.

RICŒUR P. (1982). La triple mimésis, *Temps et Récit – L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. Points Essais.

RICŒUR P. (1984). *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. Points Essais.

RICŒUR P. (1985). *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, Coll. Points Essais.

RIESMAN D. (1960). *The Lonely Crowd. A study of the changing American character*. New Haven, Yale University Press.

ROLLET C. (2006). *La circulation culturelle d'un sitcom américain. Voyage au cœur de Growing Pains*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels.

ROSE F. (2009). « How Trans Is Your Media ? », *Deep Media* [en ligne]

Disponible sur :

< <http://www.deepmediaonline.com/deepmedia/2009/11/how-trans-is-your-media-part-1.html> >.

SAVIANO R (2006). *Gomorra*, Milan, Mondadori, Coll. Strade Blu.

- SCHAEFFER J.-M. (1987). *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, (Coll. « Poétique »).
- SCHAEFFER J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil.
- SCHATZ T. (1993). « The New Hollywood », *Film Theory Goes to the Movies*, COLLINS J., RADNER H., PREACHER COLLINS A. ed., New York, Routledge.
- SCHIFANO L. (2011). *Le cinéma italien contemporain de 1945 à nos jours. Crise et création*, 3^e édition, Paris, Armand Colin.
- SCIASCIA L. (1978). *L'affaire Moro*, Palermo, Sellerio.
- SORBIER L. (2006). « Quand la révolution numérique n'est plus virtuelle », *Esprit* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.esprit.presse.fr/archive/review/article.php?code=13258>.
- SOULEZ G. (2011). *Quand le film nous parle*, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. « Lignes d'art »).
- STAIGER S. (2000). *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York et Londres, New York University Press.
- STAIGER S. (2004). « The Future of the Past », *Cinema Journal*, vol. 44, n° 1 (Autumn), p. 126-129, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies.
- STAIGER S. (2005). *Media Reception Studies*, New York et Londres, New York University Press.
- TAYLOR C. (1991). *Le malaise de la modernité*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- TISSERON S. (2003) [2001]. *L'intimité surexposée*, Paris, Hachette.
- TODOROV T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil.
- TOSONI S. (2010), Mad Men, *Televisione Convergente. La tv oltre il piccolo schermo*, GRASSO A. et SCAGLIONI M. (dir.), Bologne, Link (Coll. Ricerca), p. 245-256.
- TURKLE S. (1995). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York, Simon & Schuster.
- VAREILLE J.-C. (1989). *L'homme masqué, le justicier, le détective*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- VENUTI L. (1995), *The translator's invisibility : a history of translation*, Londres-New York, Routledge.

VENUTI L. (1998), *The scandals of translation : towards an ethics of difference*, Londres-New York, Routledge.

WINNICOTT, D. W. (1975) [1971]. *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, nrf (Coll. Connaissance de l'inconscient), Trad. MONOD C. Traduction de *Playing and reality*.

WOLF W. (2005). « Intermediality », *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Oxfordshire, Routledge, p-252–253.

WU MING (2008). « Premessa alla versione 2.0 di New Italian Epic », *Carmillaonline* [en ligne]
Disponibile sur :
< <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002612.html>>.

WYATT, J. (1994). *High Concept*, Austin, University of Texas Press.

Principaux sites Internet

[youtube.com](https://www.youtube.com)

[facebook.com](https://www.facebook.com)

[mymovies.it](https://www.mymovies.it)

[allocine.fr](https://www.allocine.fr)

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

[vodkaster.com](https://www.vodkaster.com)

Films et séries cités

- Milano Calibre 9* (*Milano Calibro 9*, di Leo, 1972) ;
La rançon de la peur (*Milano odia, la polizia non può sparare*, Lenzi, 1974) ;
Romance et confidences (*Romanzo Popolare*, Monicelli, 1974) ;
Une poignée de salopards (*Quel maledetto treno blindato*, Castellari, 1978) ;
La Piovra (Damiani, 1984-2001) ;
Carlito's Way (De Palma, 1993) ;
The Sopranos (Chase, 1999-2007) ;
Les cent pas (*I cento passi*, Giordana, 2000) ;
Nos meilleures années (*La meglio gioventù*, Giordana, 2003) ;
Buongiorno, notte (Bellocchio, 2003) ;
L'affaire des cinq lunes (*Piazza delle cinque lune*, Martinelli, 2003) ;
Tre metri sopra il cielo (*Three Steps Over Heaven*, Lucini, 2004) ;
Romanzo Criminale (Placido, 2005) ;
Mon frère est fils unique (*Mio fratello è figlio unico*, Luchetti, 2007) ;
Il Divo (Sorrentino, 2008) ;
Gomorra (Garrone, 2008) ;
Inglourious Basterds (Tarantino, 2009) ;
Giallo a Milano : Made in Chinatown (Basso, 2009);
Romanzo Criminale-La serie (Sollima, 2008-2010).

Annexes

1. *Romanzo Criminale* (livre de G. De Cataldo, 2002)

Première partie :

La bande naît à Rome, en 1977. Libanais, un jeune caïd de rue, et ses hommes rencontrent Froid et les siens à la suite du vol de la voiture du Libanais par Rat, un junkie : après quelques hésitations, ils décident de faire alliance pour créer une association criminelle. Leur première opération sera l'enlèvement du baron Rosellini, pour lequel ils demandent une forte rançon. Bien que le baron, confié à un autre groupe de criminels, soit tué par erreur, ils obtiennent la rançon qu'ils choisissent d'investir dans un projet commun. L'idée de Libanais est de commencer un commerce de drogues qui leur donnera le contrôle de la ville entière. Un seul membre du groupe n'accepte pas, Satana. Les autres (Dandy, Fil de Fer, Œil Fier, Buffle, Ricotta, les frères Buffoni) acceptent de collaborer à ce projet, innovant à Rome, ville qui n'a jamais vu le pouvoir d'un seul groupe criminel. Pour commencer, le gang arrive à faire des affaires avec la Camorra de Raffaele Cutolo. Du côté de la justice, le commissaire Nicola Scialoja travaille sur le cas du baron Rosellini : il arrive à pister des pièces de la rançon grâce auxquelles il trouve Patrizia, une prostituée qui est devenue l'amante de Dandy, mais l'observer est tout ce qu'il peut faire. Scialoja a des relations difficiles avec Sandra, qui a été sa petite amie et qui désormais est une activiste de gauche et qui lui reproche de ne pas savoir choisir entre son désir de Justice et la soif de pouvoir.

La bande, de plus en plus puissante, entre en conflit avec le Terrible, un *boss* de la génération précédente. Celui-ci contacte Scialoja pour faire arrêter Libanais et les autres ; en raison d'un manque de preuves, ils seront libérés peu après. Sortis de prison, ils sont contactés par les services secrets, par l'intermédiaire de la Camorra, qui leur demandent de collaborer à la recherche d'Aldo Moro, récemment enlevé par les Brigades Rouges. La bande se met à sa recherche, mais quelques semaines après ils reçoivent l'ordre de tout arrêter : Moro sera retrouvé quelques jours après, tué. Entre temps, ils décident de se venger du Terrible, en l'éliminant : c'est Froid qui se chargera du meurtre, car Libanais a des raisons personnelles, remontant à son adolescence, de haïr ce personnage, donc il serait trop exposé. Tout de suite après, Froid est arrêté pour un délit qu'il avait commis avant la formation de la bande ; Libanais tue celui qui a

porté plainte, comme geste d'amitié envers le Froid.

La bande monte en puissance : sous l'impulsion de Libanais, ils achètent une boîte de nuit pour recycler l'argent et pour créer d'autres activités clandestines ; ils offrent un bordel de luxe à Patrizia ; ils tissent des liens de plus en plus étroits avec la Mafia et les services secrets, par l'intermédiaire de Nembo Kid. Au groupe s'ajoute un militant de l'extrême droite, le Noir. Scialoja est victime du chantage de la part des services secrets qui le menacent de diffuser des photos de lui avec Sandra, soupçonnée de terrorisme et en exil à Paris : il est forcé de se transférer à Modena. Le Noir tue un journaliste coupable d'avoir publié des informations qui gênent un célèbre politicien. Du côté des services secrets, le Vieux est un personnage qui agit dans l'obscurité et qui gère toutes les structures du pouvoir : il est capable de se servir des forces en jeu à ses fins, par exemple il fait arrêter pour quelques temps Libanais, il fait fermer la boîte de nuit et le bordel. Patrizia est arrêtée aussi. Les rapports entre Libanais et Froid se gâtent à cause des rapports avec la Mafia et la Camorra, que Froid désapprouve. Froid commence à s'éloigner de la bande, en raison aussi de son amour pour Roberta, une jeune fille qu'il tente de laisser loin de ses trafics. Libanais, de son côté, commence à abuser de stupéfiants et il est de plus en plus paranoïaque et violent, jusqu'au point de refuser de payer une dette de jeu à un des frères Gemito, des hommes qui auparavant travaillaient pour le Terrible et qui désormais font partie de la bande. Libanais est tué la nuit même. Scialoja participe aux secours des blessés de l'attentat de la gare de Bologna, le 2 août 1980 : apercevant les deux agents des services secrets dans la foule, il comprend qu'ils y sont pour quelque chose. Il décide ainsi de revenir à Rome pour continuer ses enquêtes.

Deuxième partie :

Le Froid gère les affaires de la bande et, premièrement, tente de venger Libanais. Les soupçons tombent sur les frères Gemito, mais, dans l'expédition pour les tuer, Buffle et Ricotta sont arrêtés par la police. Dandy, qui avait participé à l'action, s'enfuit en abandonnant les copains. Buffle commence ainsi à le détester et à réfléchir à une vengeance. Dandy, quant à lui, se lie de plus en plus par des affaires privées avec la Camorra, la Mafia et les services secrets. Patrizia sort de prison et passe une nuit avec Scialoja à qui elle révèle où la bande cache ses armes : la police trouve ainsi le dépôt et apprend quelques noms des membres de la bande. Pendant que Froid passe du temps en prison pour des anciens crimes, la bande se désagrège de plus en plus. Nembo Kid est

tué par la police dans une expédition à Milan où il est chargé de tuer un banquier. Le Rat vend de l'héroïne mal coupée au frère de Froid et Froid tente de le tuer, mais il est arrêté à temps par la police. Le Rat décide de collaborer avec la justice et dévoile une partie des secrets du gang. Tous les membres de la bande sont arrêtés, sauf Dandy.

Troisième partie :

Dandy est arrêté par Scialoja qui le trouve chez Patrizia. Tous les membres de la bande sont condamnés à plusieurs années de prison, mais Dandy est blanchi grâce à l'existence d'une liste de membres d'une association secrète dont font partie de nombreux politiciens et qui le rend intouchable. Par l'intermédiaire de Dandy, Œil Fier est libéré et Buffle effectuera sa peine dans un hôpital psychiatrique judiciaire. Les années passent et le commissaire Scialoja, extrêmement démoralisé, est sur le point de tout quitter : il est contacté par le Vieux, mourant, qui l'instruit afin qu'un jour il puisse prendre sa place. Froid s'injecte une dose de sang contaminé, il donc est transporté à l'hôpital d'où il arrive à s'enfuir, avec Roberta, pour le Venezuela. Il y restera quelques années, jusqu'au jour où son frère est retrouvé mort, tué par un acte de vengeance d'un des frères Buffoni. Froid décide alors de rentrer en Italie et de collaborer avec la justice. Dandy, entre temps, grâce à ses capacités d'entrepreneur et aux alliances avec la politique et le Vatican, a presque réussi à convertir toutes ses activités en activités légales, et il poursuit son rêve de distinction dans son style de vie en achetant des œuvres d'art, jusqu'au jour où Buffle, sorti de l'hôpital psychiatrique judiciaire et avec l'aide d'Œil Fier, de Pischello et de Conte Ugolino, rencontrés en prison, le tue grâce aux indications fournies par Patrizia. La chute du Mur de Berlin correspond avec la mort du Vieux, dont Scialoja prendra la place.

2. Romanzo Criminale (film de M. Placido, 2005)*

Prologue – Lido di Ostia, années 1960

Un groupe de quatre enfants vole une voiture, commence une course-poursuite avec la police ; un des enfants est blessé. Ils se réfugient alors dans une bâtisse à quelques pas de la plage, dans laquelle, fumant un joint, ils se donnent les pseudonymes qui les accompagneront toute la vie : Libanais, Froid, Dandy. Le quatrième d'entre eux meurt de ses blessures. La police arrive, les enfants prennent la fuite sur la plage : ils sont arrêtés.

Un jeune homme sort de prison, c'est Froid. À la sortie, l'attend son ami d'enfance Libanais avec lequel ils vont retrouver les autres : Dandy, Buffle, Fil de Fer, Ricotta, Œil Fier, les frères Ciro et Aldo Buffoni. Ce groupe, avec l'aide de Noir, un fasciste, organise l'enlèvement du riche baron Rosellini, qu'ils tuent même avant qu'ils arrivent à obtenir la rançon, qu'ils obtiennent de toute façon. Libanais propose d'investir la somme obtenue dans le trafic d'héroïne. Le groupe accepte et, dans les mois qui suivent, ils deviennent une véritable organisation criminelle, avec l'aide d'un *boss* de la Mafia sicilienne, Zio Carlo, et le mystérieux Carenza, qui fait l'intermédiaire avec les services secrets, contrôlés par le Vieux, qui se définit comme « un serviteur de l'État ». Grâce à cette puissante structure, tous les adversaires sont éliminés et notamment le Terrible qui les avait dénoncés et faits arrêter pour une brève période. La bande peut ainsi investir dans le trafic de drogues, mais aussi dans le jeu, dans la prostitution. Entre temps Dandy se lie à une prostituée, Patrizia, convoitée aussi par le commissaire Scialoja, qui enquête sur l'affaire du baron Rosellini et qui a des intuitions concernant l'ampleur des liens de la bande avec le monde politique. Froid tombe amoureux de Roberta, une jeune fille bien qui aide Gigio, le frère du criminel à faire ses devoirs. Froid commence une relation innocente avec Roberta, tenue à l'écart de sa véritable identité. Par amour, et par dégoût des trafics que Libanais entretient avec la Mafia, Froid voudrait quitter la bande. Il en est empêché par le soudain meurtre du Libanais, de la main des frères Gemito à qui il refusait de payer une dette de jeu. Suite à la mort de

* [La version du film sortie dans les salles en 2005 en Italie diffère du director's cut sorti en dvd en 2007, qui contient des images d'archives avec des discours de Berlusconi, ainsi que Crapaud, le meilleur ami homosexuel de Patrizia, personnage supprimé de la version sortie en salle, mais présent dans le livre et dans la série].

ce « huitième roi de Rome », la bande se désagrège, bien que le Froid tente de venger la mort du Libanais. Dandy, allié avec le Sec, commence son ascension vers le pouvoir. Patrizia donne des indications à Scialoja, après une nuit d'amour, qui lui permettent d'arrêter le Rat. Celui-ci accepte de parler et de tout raconter. Par la trahison du Rat, tous les membres sont arrêtés, à l'exception de Dandy, qui, alerté par Carezza, est introuvable et est transféré dans une villa en Corse, d'où il envoie le Noir tuer le commissaire et un banquier à Milan, pour le compte d'une confrérie de franc-maçons dont il fait partie, avec bon nombre de politiciens de l'époque. Patrizia, pour protéger Scialoja, rejoint Dandy dans son exil et lui demande de l'épargner. Froid, pour s'évader, s'injecte du sang fourni par un ami médecin et tombe malade : cela lui permettra de s'enfuir, avec Roberta, dans le sud de la France. Néanmoins, quelques temps après, se sentant proche de la mort, il décide de quitter Roberta et de rentrer en Italie, décidé à collaborer avec la justice. Scialoja, suivant Carezza, va voir le Vieux qui lui annonce la fin prochaine de la guerre froide et lui demande d'éviter le meurtre de Dandy, car Buffle est sorti de prison. Comme prévu, Dandy est tué par le Buffle et Ricotta à sa sortie de la boutique d'un antiquaire. Roberta le suit et est tuée par un des frères Buffoni. Froid se venge, mais il est tué en même temps par les services secrets. Avant de mourir, il se revoit enfant sur la plage, le jour où tout commença : la séquence diffère de celle du prologue, car Andrea, l'enfant blessé, ne meurt pas, mais il arrive à s'enfuir avec les autres.

Scialoja, arrivé sur le lieu du crime, est abordé par Carezza qui lui annonce sa prochaine promotion comme chef de la police.

3. Romanzo Criminale (série télévisée de S. Sollima, 2008-2010)

Première saison

Prologue : Magliana, banlieue de Rome, aujourd'hui. Un homme de la cinquantaine est assailli par un groupe de jeunes criminels. Après s'être essuyé du sang, il sort un revolver et il tue son agresseur, criant : « J'étais avec le Libanais ! ».

Rome, années 1970 : Libanais, leader d'une petite bande de malfrats de banlieue (Buffle, Œil Fier, Fil de Fer), décide de demander l'aide du groupe de Froid (Ruggero et Sergio Buffoni, Ricotta) pour enlever un riche baron. Malgré une certaine méfiance initiale, les deux groupes s'intègrent et arrivent à mener à terme leur projet, encaissant une forte rançon.

Bien que cela n'ait pas été l'intention du départ, le baron est tué. Le commissaire Scialoja commence à enquêter sur l'affaire. Au lieu de partager la rançon, Libanais propose d'investir de manière collective la presque totalité de l'argent, afin de se constituer comme groupe concurrentiel dans le marché de la drogue de la ville de Rome. Froid et ses hommes l'appuient. La bande ainsi constituée, qui comprend également Dandy et Buffle, amis d'enfance du Libanais, commence à construire un réseau de trafiquants, éliminant de manière très violente tous les adversaires. Terrible, le seul qui résiste, prépare sa revanche. Entre temps, les membres du gang découvrent les plaisirs du pouvoir et de la richesse : Dandy, le plus sensible aux charmes du luxe, rencontre la prostituée Patrizia, dont il devient l'amant. Ses dépenses excessives attirent l'attention du commissaire, qui commence à suivre des pistes de plus en plus concrètes, bien que ses supérieurs ne lui prêtent aucune attention. Froid rencontre la petite amie de son frère, Roberta, une étudiante : ils tombent amoureux l'un de l'autre. Le commissaire Scialoja rencontre à son tour Patrizia. Aldo Moro, le président du parti démocrate-chrétien italien, se fait enlever par les Brigades Rouges : des personnages mystérieux, que l'on découvrira appartenir aux services secrets, gérés par un mystérieux « Vieux » qui semble avoir le contrôle de toutes les structures de pouvoir, légitimes et illégitimes, contactent Libanais pour lui demander de collaborer à la recherche du Président. Froid prend ses distances du groupe. Suite à la trahison du Terrible, tous les membres de la bande sont arrêtés pour l'homicide du baron, dont le corps a été retrouvé. Même derrière

les barreaux, les criminels arrivent à dicter leur loi.

Sortis de prison, les membres de la bande fêtent en grande pompe le mariage de Fil de Fer et, parallèlement, perpètrent l'homicide du Terrible. La bande est au sommet de sa puissance grâce aux affaires qu'elle commence à entreprendre avec la Mafia. Patrizia est forcée par Libanais et Froid à devenir la compagne de Dandy, à abandonner son activité et à ouvrir un bordel de luxe. Froid est accusé de braquage à main armée par Scialoja, qui ne perd pas une occasion d'arrêter les membres de la bande : Libanais est le seul à croire en l'innocence de son ami et se bat pour trouver le vrai coupable. Sorti de prison, Froid s'éloigne de plus en plus de la bande dont il n'approuve pas le désir d'élargir le trafic d'affaires et l'alliance avec la Mafia ; il se rapproche du Noir, un fasciste. Scialoja découvre le bordel de Patrizia et tente de la convaincre de lui donner les preuves pour arrêter la bande. Les services secrets forcent le commissaire de renoncer à son enquête, en le menaçant de rendre publiques des photos de lui avec Sandra, soupçonnée de terrorisme. Il reviendra suite à l'attentat à la gare de Bologne, car il découvre des preuves qui lient ce drame à la Banda della Magliana. Pendant que Libanais et Dandy sont arrêtés, le Froid doit gérer les affaires de la bande, mais la situation se gâte de plus en plus, avec l'homicide du neveu du Puma, un criminel à la retraite. Puma accuse Libanais du meurtre et tente de le tuer. Froid s'éloigne de plus en plus de la bande, il décide de partir au Brésil avec Roberta. Pour cela, il discute violemment avec Libanais devenu proie de fantasmes et d'hallucinations donnés par l'abus de cocaïne. De son côté, Dandy manifeste des signes d'impatience et tente de désagréger la bande à son profit. Libanais est tué une nuit de pluie, par deux hommes à moto, sous les fenêtres de chez sa mère qui refuse de lui parler depuis des longues années. Le Vieux ferme le dossier du Libanais ; Froid déchire ses billets d'avion et se rend sur le lieu du crime où Scialoja regarde, sous la pluie, Dandy qui se détache par sa silhouette élégante et son énorme parapluie de la foule qui observe le cadavre du Libanais. La première saison se termine.

Deuxième saison

La deuxième saison s'ouvre sur la mise en place de la vengeance : après avoir identifié les frères Gemito comme les coupables (mais Scialoja arrive à les arrêter avant qu'ils ne soient trouvés par le Froid) la bande se réunit pour un dernier hommage au Libanais, dont le Buffle a volé le cercueil. Froid arrive à tuer un des frère Gemito que les preuves

semblent accuser, tout de suite après leur libération. S'ensuit une série de trahisons et de vengeance, dont le frère de Froid, arrêté pour trafic de drogues, paye les conséquences. Dandy s'occupe de faire disparaître tout ce qui appartenait à Libanais, y compris la voiture Mini derrière laquelle se cache l'histoire de sa première trahison, datant de nombreuses années auparavant. Des apparitions du Libanais lui rappellent ces manques de loyauté : Dandy commence à assumer son identité d'homme d'affaires sans scrupules. Un nouveau personnage s'insère : Donatella, une dealer à laquelle est confié le trafic de la zone de Trastevere, liée à Nembo Kid, qui fournit des informations qui proviennent des services secrets concernant Gemito. Une expédition pour tuer Gemito est organisée, mais elle tourne court : Buffle est blessé et Ricotta arrêté, Dandy se sauve. Froid évite le déclenchement d'une spirale de vendetta, au nom de l'unité de la bande. Scialoja enquête sur l'implication de Gemito et il obtient de celui-ci l'information que son frère et lui n'étaient pas responsables de la mort du Libanais. Avant que Gemito puisse commencer à collaborer avec la justice, il est tué par le Noir suite à un ordre de Dandy. La bande se trouve à devoir faire face à la Camorra et à la Mafia, arrivant à leur tenir tête. Patrizia, arrêtée puis libérée, refuse les fleurs que Dandy lui apporte, lui vole la voiture et part pour une nuit d'amour avec Scialoja, qu'ensuite elle abandonne, mais à qui elle laisse des indications pour trouver Dandy. La police découvre le dépôt d'armes de la bande, caché dans une cave du ministère du Travail. L'expertise des revolvers identifie l'arme qui a tué Libanais. Les rapports de Dandy et Froid avec la Mafia nécessitent une explication, alors que Dandy apprend que Libanais a été tué par le Noir et Nembo Kid, répondant aux ordres de la Mafia ; Dandy tue le Noir, mais décide qu'il est plus prudent de continuer à collaborer avec la Mafia afin de devenir le nouveau « Roi de Rome ». Entre temps, le Buffle tente de se faire passer pour un handicapé mental afin d'être transféré dans un « hôpital psychiatrique judiciaire », institution de détention qui lui éviterait la prison, mais le psychiatre qui devrait émettre l'expertise est retrouvé mort le matin même de la convocation au tribunal. Froid comprend que le Dandy est impliqué dans l'affaire, et il apprend également par le Buffle, condamné finalement à une peine de vingt-huit ans, que le revolver qui a tué Libanais appartient à un membre de la bande. Il décide ainsi de trouver l'assassin du Libanais et, pour ce faire, tente de convaincre les autres, malgré le manque de cohésion du groupe ; Dandy poursuit son rêve de grandeur et va bientôt épouser Patrizia. Le frère de Froid est retrouvé en overdose d'héroïne mal coupée ; le Froid se charge de trouver celui qui la lui a vendue et il apprend

l'existence d'un trafic parallèle géré par un membre de la bande qui se révélera être Sergio Buffoni, que Froid n'hésite pas à tuer bien qu'ils soient amis d'enfance. Froid est sur le point de tuer aussi le Rat qui a vendu l'héroïne à son frère, mais il est arrêté par la police. En prison, il se rend compte de la perte de pouvoir de la bande. Quant à lui, le Rat, il décide de collaborer avec la justice et il reconstruit pour Scialoja et pour le juge Borgia la structure de la bande et toute son histoire. Tous les membres du gang sont arrêtés et, en prison, commencent les stratégies pour la vengeance. Le Buffle voudrait tuer Dandy, mais celui-ci arrive à se faire diagnostiquer une tumeur afin d'être placé dans une zone protégée. Froid, à l'aide de Donatella, arrive à se faire injecter du sang infecté et, une fois à l'hôpital, il tente de contacter Roberta, mais celle-ci lui dit adieu. Le jour de la sentence, Œil Fier, Fil de Fer et Ruggero Buffoni sont condamnés à huit ans de prison, Buffle, quant à lui, devra les effectuer dans un hôpital psychiatrique judiciaire ; Froid est condamné à quinze ans ; tous les membres du gang sont disculpés de l'accusation d'association criminelle ; Dandy est libre. Scialoja, furieux, se rend chez Dandy pour le menacer avec un revolver mais, distrait par l'arrivée de Patrizia, il est surpris par les hommes de Dandy qui reçoivent l'ordre de lui casser les jambes et de le jeter dans une décharge.

Quatre ans après, Dandy, au sommet de sa puissance, décide que, après sa mort, il veut être enseveli dans une église de Rome et il demande à ses connaissances dans les hautes sphères du Vatican de l'aider. Fil de Fer sort de prison et trouve sa femme au lit avec Œil Fier, sorti tout de suite après le procès grâce à l'aide de Dandy ; ayant appris que Dandy est le seul ayant fait fortune après le procès, il décide de le menacer pour obtenir deux milliards de lires. En réponse, Dandy lui en promet deux cent millions et le fait tuer, avec l'approbation de Donatella et l'émissaire de la Mafia qui collaborent avec lui, mais à la grande surprise d'Œil Fier qui n'avait pas été prévenu de cette décision. Entre temps, Froid, qui a réussi à fuir et vit en exil à Tanger, est informé par Donatella de la mort de son frère, victime de la vengeance de Ruggero Buffoni récemment libéré. Il est encouragé à rentrer pour venger cette mort et pour régler la question encore ouverte de l'assassinat du Libanais. Après avoir parlé avec lui, Donatella rend compte de cette conversation à un agent des services secrets. Scialoja, qui, à cause de son invalidité due à l'agression quatre ans auparavant, travaille désormais dans une archive et semble avoir renoncé à la carrière, est poussé à intervenir lorsqu'il apprend où se trouve Froid. Il tente de le convaincre à collaborer, mais celui-ci refuse. Froid rentre à

Rome en cachette et, le jour suivant, Ruggero Buffoni est tué par Donatella. Scialoja, quant à lui, est contacté par le Vieux qui lui propose de le remplacer puisque, suite à la chute du Mur de Berlin, il doit quitter son travail car « le nouvel ordre mondial » a besoin de personnes différentes : Scialoja refuse. Froid, ayant appris de Donatella que Dandy est impliqué dans le meurtre du Libanais, voudrait le tuer, le rejoint dans une église, mais, à la dernière minute, il décide de ne pas le faire ; Dandy sera tué peu après par Buffle et Œil Fier, en plein centre de Rome. Froid est sur le point d'appeler Scialoja pour confesser tout et c'est alors qu'il est tué, près d'une fontaine, en plein jour, par Donatella, qui travaille pour les services secrets. Ayant eu confirmation de ses soupçons concernant l'ampleur du réseau mêlant services secrets et monde de la politique avec la bande, Scialoja décide de rencontrer le Vieux.

La série se conclut avec un retour à la séquence du prologue : dans le quartier de la Magliana, de nos jours, Buffle tue un jeune caïd et crie un hommage au Libanais. Poursuivi par la police, il entre dans un bar où il revoit tous les membres de la bande réunis comme aux plus beaux jours de leur aventure. À l'arrivée des carabinieri, il sort son revolver pour les attaquer et il est tué par un agent.

4. Un questionnaire pour les entretiens

- *Choisirez-vous d'utiliser le terme fan pour définir votre rapport à Romanzo Criminale (ou s'agit-il d'un mot trop fort? en ce cas, quel mot serait le plus adapté?)*
- *Comment avez-vous découvert RC ?*
- *Qu'est-ce que vous aimez de RC ?*
- *RC est comparable à un monde déployé sous plusieurs médias : quelle est l'entrée dans ce monde que vous préférez ?*
- *Quel est pour vous l'effet de ce déploiement sous des médias différents ?*
- *Comment pourriez-vous définir l'expérience proposée par RC ?*
- *RC est-il une passion que vous partagez avec vos amis et si oui, pourriez-vous nous raconter comment ?*
- *Quels parcours suggèreriez-vous à quelqu'un qui voudrait aller plus loin dans sa passion pour RC sur Internet ?*
- *Y a-t-il des sites Web que vous visitez avec plus de fréquence, des vidéos que vous aimez voir et revoir, bref, des parcours habituels dans votre expérience du monde de RC ?*
- *Connaissez-vous des pages Facebook consacrées à RC ?*
 - *Avez-vous choisi de vous y inscrire ? à une seule ou à plusieurs (et pourquoi) ?*
 - *Qu'est-ce que cela dit de vous à vos amis Facebook le fait d'être inscrit à une page consacrée à RC ?*
- *Avez-vous déjà regardé des vidéos de YouTube consacrées à RC ? Pourriez-vous décrire le type de vidéo (extrait officiel du film ou de la série, vidéo clip, parodie, hommage, autre... ?)*
- *Avez-vous déjà publié des vidéos consacrées à RC?*
- *Aimez-vous les parodies de RC qui circulent sur le Web ou au contraire elles blessent votre amour pour RC ?*
- *RC est-il devenu un mythe ? (pourquoi?)*
- *Comment définiriez-vous les communautés de fans de RC ?*

5. Glossaire

Analyser la culture *pop* signifie se mesurer avec un ensemble de termes conçus par les utilisateurs qui se sont enracinés par l'usage et dont, souvent, il est difficile de se libérer lorsque l'on tente de décrire les pratiques des utilisateurs. Ainsi, nous proposons une liste des termes qui apparaissent dans notre étude, accompagnés d'une brève définition, bien que nous ayons tenté, à chaque occurrence de chacun de ses termes, d'éviter l'effet « jargon » et d'en expliquer le sens dans le contexte, à l'image du glossaire proposé par Jenkins in *Convergence culture* (Jenkins, 2006a). Souvent, le même terme est employé avec des nuances différentes par des théoriciens des nouveaux médias ou par les utilisateurs les communautés en ligne. De plus, notre étude a une dimension internationale, ce qui fait que nous avons dû prendre en compte les différentes traductions d'un terme et les sens différents selon l'origine. Nous proposons les définitions des termes selon l'acception qui nous a servi dans cette étude, afin que la présente liste puisse éclaircir certains moments de la lecture, et proposer une vision d'ensemble des mots-clés de notre recherche.

ARG : *Alternate Reality Games*, expériences ludiques qui brouillent les frontières entre vie quotidienne et jeu : un univers fictionnel se mêle, par des médias différents, au quotidien du joueur, par des dispositifs variés et originaux, souvent sur le mode d'une « chasse au trésor ».

Blog : Espace en ligne composé d'articles (l'origine du mot est *web-log* : littéralement, « journal de bord de la Toile »), très intuitif d'accès, qui permet aux particulier de partager toute sorte de contenu (textes, images, vidéos).

Brand : Image de marque : l'ensemble de contenus symboliques qui identifient une entreprise.

Buzz : L'amplification d'un message (publicitaire, à l'origine) par des opérations des utilisateurs d'un réseau.

Canon / Fanon : L'ensemble des matériaux qui constituent la source officielle d'un univers fictionnel et les normes, créées par les *fans*, qui règlent les opérations de transformation de cet univers (la création de l' « univers étendu » pour *Star Wars*).

Catalogage social (*social bookmarking*) : Réseau social réunissant des passionnés de livres : chaque utilisateur peut créer sa propre collection, discuter avec les autres internautes en contribuant ainsi, par création de fiches de lecture et de discussions, à l'enrichissement de la base de données.

Circulation virale : Le phénomène de contenus qui doivent leur succès, souvent non prévu par leurs créateurs, aux pratiques de partage sur Internet (mail, sites de partage, réseaux sociaux).

Convergence : « Le terme décrit les changements technologiques, industriels, culturels et sociaux liés à la manière par laquelle les médias circulent dans notre culture. Quelques idées évoquées par ce terme sont la circulation de contenus à travers plusieurs plateformes médiales, la coopération entre plusieurs acteurs industriels, la recherche de nouvelles structures de financement des médias, dans les interstices entre les vieux et les nouveaux médias, et le comportement migratoire des publics qui sont désormais disposés à aller presque partout à la recherche de l'expérience de divertissement spécifique qu'ils désirent. De manière peut-être plus large, la convergence des médias concerne une situation dans laquelle plusieurs systèmes de médias cohabitent alors que le contenu circule de manière fluide entre les uns et les autres. La convergence est conçue ainsi moins comme une relation fixe, que comme un processus en cours ou une série d'intersections entre de différents système de médias » (Jenkins, 2006a : 322).

Cross media : Interaction de plusieurs médias qui rendent possible la création et la diffusion d'informations. Le numérique est souvent un éléments qui permet de maximiser l'impact des dispositifs déployés sous différents médias.

Culture de la participation : « Culture dans laquelle *fans* et autres consommateurs sont invités à participer activement à la création et à la circulation de nouveaux contenus » (Jenkins, 2006a : 331).

Digital natives (natifs numériques) : génération ayant grandi dans un environnement numérique (s'oppose aux *digital immigrants*, ceux qui ont adopté plus tard les environnements numériques).

Drillability : La caractéristique du récit transmédiatique de s'offrir à une recherche en profondeur, en « vertical ». Elle demande la mise en place de pratiques d'approfondissement, d'analyse d'un objet et se base sur la multiplicité de portes d'entrée proposées par l'objet même. Il s'agit d'opérations d'exploration, de dissection, caractérisées par une attention longue ; cela correspond par exemple, à ce que Jenkins appelle le *forensic fandom* (Jenkins, 2009b) ; son trait constitutif est l'accumulation de matériaux.

Fan culture : Culture produite par les *fans* et par les *amateurs*.

Fanfiction : Récit en prose qui réécrit des histoires ou des personnages empruntés d'un univers fictionnel des médias.

Flaming : violence verbale et provocation gratuite dans les espaces en ligne.

Forum : Espace en ligne de discussion, privé ou public, caractérisé par la présence de sujets de discussion et l'archivage des contenus (ce qui permet des conversations asynchrones).

Fracture numérique : décalage dans les moyens (techniques, économiques, sociaux) pour l'accès à Internet.

Franchising : Le fonctionnement par marque de fabrique qui regroupe un ensemble de contenus provenant de médias différents.

Grassroot : Origine de la circulation de la part de participants qui n'appartiennent pas au monde des acteurs industriels.

« **Groupe** » : Sur Facebook, espace privé permettant de regrouper des utilisateurs selon des affinités de goût et de partager des contenus.

Guerrilla marketing : Le *guerrilla marketing* est une méthode non conventionnelle de publicité qui se base sur la proposition de suggestions pour les consommateurs potentiels dans des lieux non habituellement consacrés à la publicité. Strictement liée à ce type de stratégie est la notion de *buzz* : la circulation *virale* en réseau d'une idée ou d'un concept.

Hype : Battage publicitaire, entendu comme l'ensemble de textes conçus par les acteurs industriels qui accompagnent la présence d'un produit dans l'espace public, à des fins commerciales.

High-concept film : Film qui peuvent être décrit en une seule phrase et qui créent des éléments qui peuvent être exploités par différentes plateformes médiatiques (le terme a été développé par Wyatt, 1994).

Intelligence collective : Le terme décrit l'utopie d'un savoir collaboratif construit par des communautés, dans lesquelles l'apport de l'individu étant toujours inférieur à celui de la somme des parties.

IRL : *In Real Life*, « dans la vie réelle », désigne ce qui a lieu dans la vie réelle, par opposition à tout ce qui a lieu dans les espaces en ligne. Cette opposition remplace celle entre *réel* et *virtuel*, peu productive dans une analyse des pratiques des utilisateurs d'Internet.

Lovemarks : « La capacité de certaines compagnies à mettre en place un investissement émotionnel si fort pour les consommateurs qu'elles les incitent à un "dévouement au delà de toute raison" » (Jenkins, 2006a : 328).

Machinima : Le terme est un hybride de « machine » et « cinéma » et indique des animations 3D créées à travers l'enregistrement d'images en mouvement des jeux vidéos.

Mash-up : Terme qui naît dans la musique et qui désigne des morceaux composé du mélange de titres différents, appartenants à des genres différents. C'est une pratique qui se rapproche de celle du *remix* et qui consiste dans un nouveau rapport à l'originalité et à la reconnaissance. Nous pouvons l'employer ici pour définir la construction d'un

savoir par les apports différents de plusieurs internautes que l'intérêt pour un objet réunit.

Mème : élément culturel qui peut être appris et transmis par l'être humain, une unité répliquable par « des moyens génétiques » (*Oxford English Dictionary*). Le terme a été employé pour la première fois par R. Dawkins (1976).

MMORPGS : « Massively Multiplayer online role-playing games » : jeux vidéos en ligne qui permettent à des centaines de milliers de joueurs de partager l'expérience ludique.

« **Page** » **Facebook** : Espace officiel permettant de constituer un réseau de *fans* d'une cause, d'une personnalité, d'une organisation politique, etc... présenté comme un profil personnel. Pour ouvrir une page, il faut idéalement posséder les droits concernant les contenus publiés. À la différence des « Groupes », les « Pages » permettent de personnaliser les contenus à travers des applications spécifiques.

Paratextes : Textes et de discours qui accompagnent un produit. La définition correspond à celle proposée par Genette (1982) et devient, pour un produit *transmédial*, les différents points d'entrée (créés par les consommateurs ou par les acteurs industriels) dans l'univers fictionnel (appelés aussi *rabbit hole*).

Recap : Résumés, publiés sur Internet, d'émissions télévisées.. présentes aussi dans les séries.

Remédiatisation (Remediation) : Le terme indique le mécanisme consistant à employer, dans un récit véhiculé par un nouveau média, les techniques d'un média antécédent. Le résultat de ces traitements de l'image signale aux spectateurs la présence de l'ancien média, évoquant un rapport critique ou nostalgique avec le passé.

Remix : Pratique née dans le domaine de la musique, consistant à proposer des versions alternatives d'un album original, souvent en lui faisant subir des opérations de transformation : un nouvel arrangement, ou une adaptation sous un genre complètement différent.

Réseau Social : Plateforme en ligne qui permet aux utilisateurs de se créer un profil et de se connecter à des connaissances.

Révolution numérique : « Le mythe que les nouvelles technologies et les nouveaux médias remplaceront les systèmes plus anciens » (Jenkins, 2006a : 323).

Slash : Un genre de *fanfiction* et, par extension, toute sorte de produit culturel, centré sur la relation homosexuelle entre deux personnages fictionnels.

Spoiling : Action de dévoiler la suite d'une émission ou la conclusion d'un récit à d'autres utilisateurs qui ne sont pas censés en être au courant. Par extension, dans l'usage courant, toute action de diffusion en avant-première d'un savoir concernant les contenus médiatiques.

Storytelling : L'art de communiquer en racontant des histoires.

Spreadability : La capacité de tout contenu de se propager à travers des réseaux, d'être partagé dans une ou plusieurs communautés : la *spreadability* concerne les pratiques de multiplication et de diffusion des informations, se basant sur la propagation de l'attention sur des chaînes différentes. C'est une caractéristique qui demande au consommateur un investissement « horizontal » : le temps d'attention est bref, les interactions sont rapides ; le trait constitutif est la *compression*, consistant en la saisie d'un signal pour en conserver l'essentiel et le transmettre rapidement.

Streaming : Lecture en flux. Un film visionné en *streaming* ne nécessite pas de téléchargement.

Tag : Décrire à l'aide de mots-clés, action similaire au geste de poser une étiquette sur un produit.

Transmedia storytelling : Récits qui se développent sous plusieurs plateformes médiatiques, dans lesquels chaque média apporte des contributions spécifiques à la compréhension du monde diégétique.

UGC (User-Generated Content) : Contenu créé par les utilisateurs, en opposition au contenu officiel. Le terme est souvent employé par les acteurs industriels qui s'approprient les productions que les consommateurs diffusent gratuitement.

Web 2.0 : Le terme a été créé par T. O'Reilly pour définir les nouvelles compagnies qui se basent sur des dispositifs du web encourageant la culture participative.

DE L'INTERTEXTUALITE AU TRANSMEDIAL
PRATIQUES DE REECRITURE A PROPOS DE ROMANZO CRIMINALE

Résumé

Tout en se présentant comme la relecture d'un fait divers de l'histoire italienne récente, *Romanzo Criminale* est un récit qui se déploie par le biais de différents médias : un livre, un film, une série télévisée, ainsi qu'un certain nombre de produits dérivés. On trouve également, dans les espaces en ligne Internet, des déclinaisons de ces produits générées par les utilisateurs eux-mêmes. Les pratiques de transformation ou de *remix* mises en œuvre par ces derniers, les hommages et autres parodies dilatent l'univers de départ en proposant des lectures alternatives au sein de communautés différentes. La présente étude explore les modalités qui s'offrent au chercheur pour une analyse de ce phénomène : si, dans un premier temps, la notion d'intertextualité peut être employée comme outil heuristique, la présence de véritables *usages* requiert le dépassement de la perspective narratologique et la construction d'une méthodologie de recherche adaptée au contexte contemporain. Afin de rendre compte de la multitude des pratiques existantes une enquête ethnographique dans les espaces en ligne (*blogs*, sites de partage de vidéos, réseaux sociaux) s'impose, assortie d'une approche critique de la notion de transmédiabilité. Enfin, l'une des caractéristiques les plus typiquement contemporaines du phénomène observé, celle qui consiste à faire advenir un univers fictionnel dilatable à souhait par les spectateurs, sera comparée à la mise en œuvre d'un « travail épique ».

Mots clés : Réception, Cinéma, Transmédia, Intertextualité, Épique, Ethnographie

Disciplines : Arts du spectacle, Sciences de l'Information et de la communication

FROM INTERTEXTUALITY TO TRANSMEDIA
REWRITING PRACTICES CONCERNING ROMANZO CRIMINALE

Abstract

Presented as a new interpretation of a momentous event in recent Italian history, *Romanzo Criminale* is a story spread through different types of media; it is a book, a film, a TV series, as well as a number of extra materials. Spin-offs of these products created by users can be found on the Internet as well. Users pay homage to or parody the original media by transforming or remixing its content, thus expanding the story's universe by putting forward alternative interpretations throughout various communities both on and offline. In this study, we explore the methods available to researchers for analyzing this phenomenon. If, in the first section of the study, the notion of intertextuality can be used as a heuristic tool, in the second, the presence of actual *uses* requires the researcher to go beyond the narratological perspective and construct a methodology that is adapted to the contemporary context of *convergence*. In order to understand the multitude of existing practices, it is imperative to carry out an ethnographic investigation of online spaces (*blogs*, video sharing sites, social networks), and accompany it with a critical examination of the notion of transmediality. In the last section, we examine one of the most typical contemporary features of the studied phenomenon, the one which produces an ever-expanding fictional universe created by spectators that will be compared to an "epic work".

Keywords : Audience Studies, Cinema, Transmedia, Intertextuality, Epic, Ethnography

Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel, IRCAV
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 Centre Censier 13, rue Santeuil
75231 Paris Cedex 05