

Romanzo Criminale : la série dans un récit transmédial

Marta Boni



Édition électronique

URL : <http://map.revues.org/957>

DOI : 10.4000/map.957

ISSN : 2261-9623

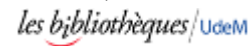
Éditeur

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2011

Ce document vous est offert par
Bibliothèques de l'Université de Montréal



Référence électronique

Marta Boni, « Romanzo Criminale : la série dans un récit transmédial », *Mise au point* [En ligne], 3 | 2011, mis en ligne le 01 avril 2011, consulté le 07 juillet 2017. URL : <http://map.revues.org/957> ; DOI : 10.4000/map.957

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2017.



Les contenus de la revue *Mise au point* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Romanzo Criminale : la série dans un récit transmédi

Marta Boni

« Ah, j'oubliais, le film homonyme de Placido n'est même pas digne d'être rapproché de la série »
marv89¹

- 1 C'est en novembre 2010 que la deuxième saison va paraître, mais, depuis juin, les *fans* de *Romanzo Criminale* sont dans un état d'animation fiévreuse. Dans les réseaux sociaux circulent des anticipations, des informations sur le tournage ; un renouveau de commentaires se produit dans les forums de discussion ; YouTube déborde de vidéos inédites, de nouvelles interviews d'acteurs...
- 2 *Romanzo Criminale* (dorénavant abrégé en RC) est devenu un phénomène sociétal. Les personnages, leurs répliques et les couleurs saturées des décors sont désormais une sorte de code partagé par un vaste public.
- 3 Cette série se base sur un récit bien connu par les Italiens : l'histoire vraie de la Banda della Magliana, petit groupe de criminels qui, de 1977 à 1992, sema la terreur à Rome et qui, par le biais d'alliances avec mafia, terrorisme et services secrets, arriva à dominer le trafic de stupéfiants, tout en se mêlant aux plus obscurs mystères d'un pays plongé dans les « années de plomb ». Du point de vue des contenus, *RC La série* se présente comme un produit télévisuel pionnier, en rupture avec les stéréotypes de la sérialité traditionnelle transalpine, engourdie dans la reproduction hagiographique de vies de papes ou de saints, ou dans la mise en scène de rassurantes comédies familiales et médicales². Avec un clin d'œil aux productions HBO américaines, elle a pour protagonistes un groupe de caïds sales, méchants et mal élevés. C'est une série capable de valoriser le potentiel du médium télévisuel et les habitudes de ses spectateurs, intégrant des renvois intertextuels au cinéma, tout en se distinguant par ses thématiques inhabituelles pour un produit à diffuser aux heures de grande écoute.
- 4 L'objet de cette étude se place d'emblée dans le domaine de recherche sur les *quality soaps*, caractérisées, selon Glen Creeberg³, par un nouveau rapport entre feuilleton traditionnel

et innovation. Tout en retenant la précaution de Jane Feuer⁴ autour du jugement de goût inévitablement impliqué par l'usage de l'adjectif « *quality* » (impossible à universaliser, ce jugement dépend du choix d'une ou plusieurs « communautés d'interprétation »), nous utiliserons ce terme comme outil heuristique pour décrire notre objet par un nouveau rapport entre feuilleton traditionnel et innovation.

- 5 En tant que produit innovant – dans ses contenus tant que dans sa structure (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. On en proposera une lecture dans le contexte de la « convergence »⁵, le nouveau paradigme culturel qui, selon Henry Jenkins, se caractérise par le fait que la circulation de contenus médiatiques dépend désormais de la participation des consommateurs, encouragés à établir des connexions dans un réseau de médias anciens et nouveaux. 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.
- 6 Les événements liés à l'existence de la Banda della Magliana avaient déjà été racontés par le livre⁶ et le film (M. Placido, 2005) homonymes. Dirigée par Stefano Sollima pour Cattleya et Sky Cinema⁷, la série est diffusée en parallèle à la mise en ligne d'un jeu vidéo, qui lui s'en inspire directement. L'expérience proposée par *RC* peut être définie comme transmédiat : le terme que nous retenons pour décrire ce phénomène, indique, selon Jenkins, tant une construction qui se déploie sous de médias différents (*cross media*), que son contexte, un territoire caractérisé par la capacité qu'a Internet de servir de ciment du monde narratif et qui apporte au monde du récit des caractères de « *perçabilité* »⁸, de pluralité et d'ouverture tout à fait innovantes (*deep media*).
- 7 Ce type de produit, novateur dans le panorama italien, n'est donc pas à lire seulement à travers une poétique de l'œuvre ouverte⁹, mais se constitue nécessairement à travers des « usages » mis en œuvre par les spectateurs, que bien décrit le terme « *bricolage* » de Michel De Certeau¹⁰.
- 8 Ainsi, dans cet article, il s'agira d'explorer les caractéristiques de ce *quality soap* italien sans se limiter à une approche essentialiste : nous prônerons une perspective interdisciplinaire alliant analyse narratologique et étude de réception. L'observation des productions de discours dans l'univers de la cinéphilie du « web 2.0 » (forums de discussion italiens, français et internationaux, *remakes* et parodies sur YouTube, *blogs*, réseaux sociaux) servira à proposer des angles d'attaque complémentaires à l'analyse esthétique.
- 9 Avant de présenter les résultats de notre étude, une précaution méthodologique. Dans le cadre d'une observation participante dans les espaces en ligne, nous avons choisi un petit nombre de contributions adaptées à illustrer notre propos, sans prétendre à une représentativité statistique¹¹, 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 »¹² 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 expliciter leur pertinence, selon un point de vue personnel, dans le cadre de cette étude.

Un récit « ouvert » et redondant

- 10 RC se développe sur douze épisodes, numérotés et non titrés, couvrant le récit de la première partie du livre de De Cataldo, allant de la création de la Banda sous impulsion du 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.
- 11 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 »¹³ par trajectoires décentrées, à partir d'une colonne vertébrale principale.
- 12 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 est un rêve. La bouleversante « mort du roi » laisse ouverte une situation qui entretient un suspens chez les spectateurs : la première saison se conclut magistralement sur un *cliffhanger*, procédé classique de la narration sérielle. Ainsi, de nombreux usagers du Web¹⁴, en attendant novembre 2010, se demandent : « *Qui a tué le Libanais ?* », comme autrefois : « *Qui a tiré sur J. R. ?* » (*Dallas*, été 1985).
- 13 A ce stade, 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 sur le web semble montrer que la nécessité « d'en savoir plus » est limitée à la série, non pas à l'univers de RC.
- 14 Le récit transmédiat, en effet, prévoit l'autonomie de chaque support et, par conséquent, la possibilité de solutions narratives originales : en choisissant de regarder *RC 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 RC : « *Série formidable et captivante, on espère une suite même si Libanais n'est plus...* »¹⁵.
- 15 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.
- 16 Dans le cadre d'un récit transmédiat, la série a le droit de surprendre 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, via la réitération de *frames* génériques connus¹⁶ et d'une série d'invariantes. 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.

- 17 RC propose aussi, sans complexes, selon les caractéristiques du *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 fonctionnelles à 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 l'acapacité d'interaction des spectateurs¹⁷.
- 18 Les commentaires sur le Web témoignent du succès de ce mécanisme. Prenons l'exemple des réactions au pré-générique du premier épisode, situé dans un temps contemporain à la réception (« *Roma, Magliana oggi* »), conformément au prologue du livre de 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 :
- 19 « *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* ??? »¹⁸.
- 20 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 principes¹⁹, recueille au fur et à mesure les indices qui lui permettront de s'approcher du gang ; ses découvertes progressives s'alternent aux 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 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, celle du réseau des protagonistes de *L Word* (2003-2009).
- 21 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 RC. Le web 2.0 créé une culture « participative » capable de résoudre collectivement les interrogatifs posés par le feuilleton, ainsi que les questions concernant le développement des intrigues mineures ou la psychologie des protagonistes. C'est aux experts qui peuplent le web de gérer la diffusion de ce savoir, souvent *via* la proposition de listes schématisant les rapports entre les personnages et faisant appel souvent à une connaissance de l'univers transmédiat du récit.

Du « compagnonnage » avec les personnages

- 22 Les réactions que l'on observe dans les espaces en ligne montrent que, pour *RC La série*, les usagers s'attachent davantage aux personnages qu'aux acteurs, différemment de ce qui se produit dans le cas du film. *RC* de Michele Placido – qui mobilise l'entier panorama 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 : « *J'ai regardé le film exclusivement à cause de Riccardo, qui est mon acteur préféré : dommage qu'il apparaisse peu et l'étoile en plus n'est que pour lui !!!* »²⁰.
- 23 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 gomorrrien – un monde affectueusement pourri, de zonards ou « *accattoni* » sans trop de poésie. La séduction du cinéma de série B, du *poliziottesco* à *l'italienne*²¹ 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 un réseau hétérogène de références intertextuelles, qui détermine par ailleurs des conséquences sur l'approche à la représentation des rapports *genrés*.
- 24 Les acteurs de la série ont été choisis pour leur physique, en faveur d'une représentation réaliste, proche des modèles du *quality soap*. Les *stars* sont remplacées par des 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 réduite²².
- 25 *RC 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 répétition encourage la transformation des personnages en 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 de Bufalo, erreurs naïves et récurrentes des frères Buffoni, problèmes d'amour de Scrocchiazzeppi, qui donnent lieu à des moments *commedia dell'arte*).
- 26 La définition des caractères se fait sur un motif causal et moins héroïcisant que dans le film : si le prologue du film de Placido, aux accents cinéphiles, présentait une enfance commune de rêve, avec une course-poursuite nostalgique sur une plage, la série des *flashbacks* montre les moments-clés de l'enfance du Froid et de Dandy dans le but d'éclairer les raisons de leur rébellion contre la société des honnêtes gens.
- 27 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. Ceux-ci aiment ces personnages aussi en tant qu'ils leur ressemblent : lorsque le Libanais, Dandy et Froid s'accordent une partie de foot sur la plage, à la fin du deuxième épisode, leur fraîcheur et leur jeunesse s'apparentent de manière évidente à la leur. 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 moi »²³. La proximité culturelle accroît pour les spectateurs le sentiment de lisibilité de ces figures fictionnelles, via l'« abolition de la distance objective »²⁴.

- 28 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. Ainsi, une perspective considérant le rapport aux personnages moins en termes d'identification que de « compagnonnage »²⁵ nous semble satisfaisante : dans la série, les bandits finissent par faire partie de notre entourage, deviennent des « amis ». Nous avons envie de connaître les détails de leurs vies : c'est avec un sourire complice que l'on surprend Dandy et Scrocchiazzeppi 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.
- 29 De nombreuses vidéos d'« hommage » fleurissent sur YouTube, dans lesquelles des photos d'amis sont montées sur la BO 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 RC 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 Froid)²⁶.
- 30 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.
- 31 La fréquentation de 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 RC 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. Cette fascination pour le crime se prête à être étudiée dans le cadre de la réflexion sur les « modèles d'inconduite »²⁷. Proposant une lecture de l'affirmation de la masculinité comme transgression aux lois de la société civile, les protagonistes de RC s'opposent au cadre du comportement normatif et c'est cette rébellion à 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.
- 32 D'un côté, RC est lu comme un produit « dangereux » qui offrirait une célébration gratuite de la violence : le mécanisme des « modèles d'inconduite » - qui n'est pas nouveau au cinéma - dans le cas d'un produit télévisuel semble plus problématique, parce que visionnable par un nombre majeur et moins protégé de spectateurs. Des propositions de boycott de la série et un sondage organisé par le maire de Rome²⁸ indiquent la volonté d'instrumentaliser des préjugés enracinés dans l'opinion commune, face à un produit culturel chargé d'une ambiguïté manifeste.
- 33 De l'autre, de nombreux groupes de Facebook montrent la possibilité d'une lecture en clé ludique, en proposant une apologie des héros du film (« *à la sortie de la salle, je me suis senti un criminel* »). *Romanzo Criminale* est ainsi lu au deuxième degré, comme un phénomène « cool ».
- 34 Par cette proximité avec les protagonistes de RC, le quotidien des *fans* est imprégné d'une tonalité de polar, dominé par des schématisations manichéennes des valeurs et des

rapports *gendrés* : il appartient plutôt aux garçons, et aux communautés d'individus manifestement moins cultivés si l'on juge 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.

- 35 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 « *vertical* »²⁹, qui oppose leur comportement au stéréotype du « *gossip* » féminin traditionnellement dénigré par rapport au « *serious male talk* »³⁰.
- 36 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-ange³¹ : la sérialité, au contraire, rend possible une définition de leurs mondes, offrant des nuances à cette polarité par la linéature 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.
- 37 Si les psychologies des femmes sont suffisamment assemblées 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.
- 38 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 Libanais³² : c'est l'expérimentation du point de vue du personnage le plus intéressant : une mascarade de genre s'avère nécessaire 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.

La forme clip

- 39 Un élément de cette série qui est à la fois un de ses caractères innovants et un clin d'œil à la tradition télévisuelle, tout en jonglant avec le risque d'une célébration des criminels, est le recours à l'*effet-clip*. Il intervient dans des séquences montées sur un tube de l'époque, notamment au début ou à la fin d'un épisode, ayant la fonction de « regrouper »

en montage alterné tous les personnages, qui, pour des exigences de scénario, se 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 repropoent des extraits de l'original selon la logique du « partage de ce que l'on aime »³³.

- 40 Dans l'épisode 6, le meurtre du Terrible, ennemi historique du Libanais, est mis en scène sous cette forme spectaculaire. La séquence s'ouvre sur les noces de Scrocchiazzeppi, la figure la plus proche de l'univers du petit-bourgeois. La grande réception organisée par le Libanais est l'ostentation d'une richesse rapidement cumulée, symbolisée par l'invité d'honneur, Franco Califano, chanteur de la culture *trash* et populaire romaine, figure du playboy un peu gangster des années 1980.
- 41 Ayant appris, au milieu de la fête, l'endroit où se cache le Terrible, la Banda décide de mettre en œuvre son plan de vengeance. Le *leader* ne pouvant pas risquer de mettre en péril son alibi, il est décidé que le Froid ira à sa place. La caméra découvre une estrade, décorée avec des colonnes en marbre bleu de style vaguement corinthien, sur laquelle un groupe a déjà commencé à jouer le tube qui a rendu célèbre Califano, *Tutto il resto è noia* (1977). Un plan rapproché sur le Dandy qui montre son enthousiasme de *fan* fait basculer la séquence vers le pur *enjoyment*, emphasiant le statut de *star* du personnage. « *Scrocchiazzeppi a le mariage le plus beau de Rome !* » exulte le Libanais, pendant que la caméra effectue un panoramique suivant son mouvement dans la foule (« *qu'est-ce qu'elle est ringarde, cette scène* », commente un usager de YouTube, soulignant l'exagération des gestes et des comportements des personnages typiques de la culture populaire romaine).
- 42 Le montage alterne ainsi une série de plans du mariage (marqué par une teinte claire et surexposée), à une série de plans représentant l'embuscade dans la tanière du Terrible (plans sombres, personnages réduits à des silhouettes, îlots de lumière soulignant les armes et des visages durcis). L'alternance se fait de plus en plus rapide jusqu'à se terminer – en parfait accord avec le climax d'émotion atteint par la musique – sur la rafle qui terrasse la victime. Lorsque la musique s'arrête pour un instant et que seul le bruit de la fusillade remplit l'espace sonore, un gros plan en contre-plongée sur le visage rêveur du Libanais semble se superposer à l'image du corps criblé de balles de son adversaire.
- 43 La musique reprend avec des paroles (« *Si, lo so il primo bacio* ») en décalage avec la scène qu'on vient de voir. Le Libanais danse avec la mariée : il sourit. Sur la suite de la chanson, le Froid s'approche du corps du Terrible avec un couteau, pour achever son geste de vengeance. La séquence – et l'épisode – se termine sur un plan large qui nous laisse contempler le cadavre du Terrible, pendant que, sur les applaudissements des convives, s'éteignent les dernières notes.
- 44 Bien que les lectures en termes de défamiliarisation provoquée par l'association d'une musique pop à des actions de violence, voire même un effet d'ironie ou unefonction *anempathique*, selon le terme de M. Chion³⁴, soient toutes légitimes, nous retiendrons la lecture des usagers de YouTube. Ceux-ci prennent volontiers ce type de séquences comme des moments 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"* »³⁵.
- 45 Tout en construisant une atmosphère « *vintage* », la musique agit en contrepoint du ton global de la séquence, finissant par court-circuiter le rapport entre image et son, et plongeant les spectateurs dans l'*enjoyment* d'un effet *clip*³⁶. Cette présence « étrangère » de la musique devient un élément « euphorisant » qui s'insère dans le récit comme une

« tentative de transmettre des sensations fortes non verbalisables »³⁷. Si 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 dette au cinéma de Scorsese, comme le reconnaissent de nombreux spectateurs)³⁸, construisent un effet émotionnel de vertige, qui s'éloigne de la représentation d'un sens, la chanson de Califano agit aussi comme un marqueur fort de l'époque dans laquelle se situe l'action. Ainsi, cette forme possède une fonction « ludique », tout en étant le vecteur d'éléments culturels primaires pour la série, comme le remarque le réalisateur de la série : « *J'aime beaucoup le décalage entre les chansons d'amour et la violence de ce monde, ça donne à la série son aspect très romain* »³⁹.

- 46 Les spectateurs semblent apprécier la présence de ces « formes brèves » un peu *kitsch*, internes à la série, dans lesquelles, pour la durée de la chanson, le déroulement de l'action prend la forme d'un pur spectacle, sans pour autant s'arrêter⁴⁰, et qui définissent RC comme un produit démarqué des canons du feuilleton contemporain (mais ayant retenu la « leçon MTV »).

Des logiques spectatoriennes dans la réception

Enfin une série d'origine italienne, digne d'attention [...] rien à voir avec les minables productions italiennes qu'on nous propose en première partie de soirée avec des histoires prévisibles et créées pour le grand public.⁴¹

- 47 Cette étude a proposé une image de RC *La série* élaborée à travers un aller-retour entre analyse esthétique et enquête ethnographique sur le web, à la recherche des différentes formes d'appropriation d'un produit sériel « de qualité », faisant partie d'un récit transmédiat. La sérialité s'insère de manière nécessaire dans ce récit, en apportant son ampleur rassurante et le plaisir prolongé de la répétition. L'utilisation d'une « complexité narrative » et l'engagement demandé aux spectateurs, éléments qui définissent, selon Jason Mittell⁴², le *quality soap*, montrent que la télévision peut raconter des histoires sous une forme complexe et innovante par rapport aux formats traditionnels.
- 48 Bien que son succès de public soit quantitativement mesurable et que la décision de produire une deuxième saison confirme l'efficacité de la série, la réussite de RC ne serait appréciable en l'absence de phénomènes de réappropriation de la part des *fans*, en conformité avec les remarques de John Fiske sur la culture dite « populaire »⁴³. Ainsi, RC nous apparaît comme un monde dans lequel les spectateurs peuvent séjourner et qui se prête à des dilatations, selon la logique des médiacultures⁴⁴ : un événement narratif dépassant la notion de texte et qui déborde dans le quotidien.
- 49 Nous observons des formes d'addiction (« *Ça fait des MOIS que je l'attends, je revois encore l'image de Dandy sous la pluie qui regarde le cadavre du Libanais* »)⁴⁵, de « compagnonnage », des déclarations d'amour, notamment sur Facebook, où le lien entre spectateur et personnage est direct, les deux se fondant dans la figure de l'acteur-réseau décrite par Bruno Latour (on peut devenir *fan* du Libanais et lui écrire : « *Libanais, tu es le meilleur !* »)⁴⁶.
- 50 RC propose des sollicitations qui sont à démonter, réutiliser, habiter ; elle peut devenir une « *matière première* »⁴⁷ pour des formes de braconnage donnant lieu à des résultats hétéroclites, entre célébration et trahison. Sur YouTube, on observe des célébrations sous forme audiovisuelle, comme les hommages : des montages de plans de la série avec l'ajout de musiques et de textes, à l'image de la forme *clip* proposée par la série. Inversement, le

potentiel de perversion⁴⁸ et d'ironie dans les lectures des spectateurs atteint des niveaux maximaux dans les jeux avec les genres (cinématographiques ou télévisuels, mais également sexuels) représentés par les parodies.

- 51 Les études du *fandom* ont, depuis longtemps, souligné le potentiel de ces activités se manifestant dans la production de textes nouveaux qui s'installent dans l'espace des discours autour des récits officiels. La vision du spectacle est juste la première étape d'un long parcours d'investissement personnel dans le monde de la fiction⁴⁹.
- 52 Selon cette perspective, l'acte de consommer n'est pas un exercice passif, mais, au contraire, la mise en place de compétences spécifiques, dans la construction d'une expérience à la mesure de chaque utilisateur. Contrairement au modèle behavioriste « émetteur-message-récepteur », notre observation suppose un mécanisme d'encodage et de décodage dans lequel la puissance du message est étudiée en relation avec les pratiques des récepteurs « en situation », dans un contexte donné. La « culture de la convergence » et le territoire du récit transmédiat, marqués par la porosité des frontières entre production et réception, soulignent ce rôle actif des consommateurs (à la fois glaneurs de contenus, récepteurs, producteurs, selon le schéma proposé par Tim O'Reilly)⁵⁰.
- 53 Dans ce contexte, la série, comme maillon d'un produit multiforme, devient un espace dynamique, liant tradition et innovation et donnant lieu à des phénomènes de circulation de discours et des formes de sociabilité typiques de la culture orale⁵¹.

BIBLIOGRAPHIE

- Creeber G., *Serial Television. Big Drama on the Small Screen* : London, BFI, 2004.
- (De) Cataldo G., *Roman Criminel* (Turin 2002). Trad. C. Siné et S. Quadrupani : Métailié, 2006.
- (De) Certeau M., *L'invention du quotidien*, t.I, Arts de faire : Paris, Gallimard, 1990 [1980]. Eco U., *L'Œuvre ouverte* (Milan 1962) : Paris, Seuil 1979.
- Eco U., *Lector in fabula* (Milan 1979). Trad. M. Bouzaher : Paris, Grasset, 1985.
- Feuer J., « HBO and the Concept of Quality TV », J. McCabe & K. Akass dir. : *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London, IB Tauris & Co, 2007.
- Fish S., *Is there a text in this class?* : Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- Fiske J., *Television Culture* : Londres-New York Routledge, 1987.
- Fiske J., *Understanding Popular Culture* : Londres-New York, Routledge, 1989.
- Glevarec H. et Pinet M., "Cent fois mieux qu'un film", *Médiamorphoses hors-série* n° 3, janvier 2007, pp. 124-133.
- Hall S., "Encoding/Decoding", in *Culture, Media, Language* : London, Hutchinson, 1980.
- Jenkins, H. *Textual Poachers* : New York-Londres, Routledge, 1992.
- Jenkins H., *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* : New York, New York University Press, 2006.

Jullier L., *L'Écran postmoderne, un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice* : Paris, L'Harmattan, 1997.

Jullier L., "Le Cinéma comme matière première : l'exemple des fan-films Star Wars" : Dall'Inizio alla fine : XVI Convegno Internazionale di Studi sul cinema, F. Casetti, J. Gaines & V. Re dir., Udine, Forum, 2010.

Latour B., *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* : Paris, La Découverte, 1991.

Macé É. & Maigret E. (dirs.), *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* : Paris, A. Colin, INA, 2005.

Mittell J., « Narrative Complexity in Contemporary American Television ». In : *The Velvet Light Trap*, Jg. 58, Nr. 1, 2006, 29-40.

Staiger J., *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception* : New York-Londres, New York University Press, 2000.

Vareille J.-C., *L'Homme masqué, le Justicier et le Détective* : Lyon, PUL, 1989.

NOTES

1. <http://www.mymovies.it/forum/?id=57500>, créé : 22/02/2010, dernière consultation : 27/10/2010.
2. A. Grasso, « Il Libanese e il Dandi : fiction riuscita » : *Corriere della sera*, 16 janvier 2009.
3. Creeber, 2004.
4. Feuer, 2007.
5. Jenkins, 2006.
6. De Cataldo, 2006.
7. La première saison a été diffusée en Italie à partir du 10 novembre 2008, en France à partir du 6 juillet 2009 sur Canal +.
8. H. Jenkins, "The Revenge of the Origami Unicorn. Seven Principles of Transmedia Storytelling", 12 décembre 2009, dans le blog http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html, dernière consultation : 19/08/2010.
9. Eco, 1979.
10. De Certeau, 1990.
11. Suivant l'approche pragmatiste du sociologue Antoine Hennion, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, 2009/1, p. 55-78.
12. Latour, 1991.
13. J.-C. Vareille, 1989.
14. <http://it.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090131073430AA5bngN>, dernière consultation : 26/10/2010.
15. <http://www.canalplus.fr/serie/cid253098-romanzo-criminale.html>, dans la catégorie « Avis des internautes », dernière consultation 27/10/2010.
16. Eco, 1985.
17. Mittell, 2006.
18. 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* ».
19. Sur un blog cinéophile, 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. http://www.crakweb.it/romanzo_criminale,2,797.html, page créée le 27/11/2008, dernière consultation : 26/10/2010.

20. Du forum *mymovies.it*.

21. « *Ce cinéma moyen qui unissait dénonciation et spectacle* » (Sollima). Consacré, entre autres, par Quentin Tarantino qui affirme s'être inspiré de *Quel maledetto treno blindato* (Enzo G. Castellari, 1978) pour son dernier *Inglorious Basterds* (2009), le *poliziottesco* est caractérisé par un goût délirant pour la violence : policiers-vendicateurs, crimes montrés sans pudeurs et laissés impunis, poursuites de voitures et fusillades, situations morbides, dans une atmosphère d'incertitude face à la Justice, en résonance avec le contexte politique de l'époque.

22. Il faut toutefois remarquer que, dans le web, 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 de Francesco Montanari, dont la plus consistante a 12452 fans.

23. Du forum *mymovies.it*

24. Th. Pavel, *Univers de la fiction* : Paris Seuil, 1988, cité par Jouve, V. *L'effet-personnage dans le roman* : Paris Presses Universitaires de France, 1992, p. 69.

25. Glevarec et Pinet, 2007.

26. Une exemple de lecture *queer*, sur l'IMdB : « [...] *After all, isn't Libanais in love with Froid ? [...] Try to watch the movie just thinking "Libanais is gay and in love with Froid", without prejudice, out of curiosity, to see what happens to the movie by adopting this viewpoint.* » ; voir aussi les commentaires liés à une séquence dans laquelle le personnage de Patrizia soulève sarcastiquement cette question : <http://il.youtube.com/watch?v=1eQlVSPCcWg&feature=related>

27. R. Linton, (New York, 1936) *De l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. Le sens commun, 1967.

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

29. Voir Jenkins, *op. cit.* 2009.

30. Fiske 1987, p. 77.

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

32. <http://www.efpfanfic.net/viewstory.php?sid=484073&i=1>. Page créée le 26/03/2010, dernière consultation : 22/10/2010.

33. « *If it doesn't spread, it's dead* », selon la formule de Jenkins, qui a étudié en profondeur le phénomène de partage de vidéos de fans.

34. Une musique qui « *affiche son indifférence en continuant son cours comme si rien n'y était* », M. Chion, *La musique au cinéma* : Paris Fayard, 1995, p. 229.

35. http://www.youtube.com/watch?v=_vSDTeRO6PM&feature=related, commentaire à une vidéo ajoutée le 15/12/2008, dernière consultation 27/10/2010.

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

37. Jullier, 1997, p. 27.

38. 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 : 26/10/2010.

39. « *Romanzo Criminale* : entretien avec S. Sollima », par Frédéric Foubert, à l'origine sur generiques-mag.net/autheurs/25-frederic-foubert.htm.

40. À la différence des séquences qu'analyse Claudia Gorbman, qui « *require narrative to cede to spectacle* », in *Unheard Melodies : Narrative Film Music* : Bloomington IndianaUniversity Press, 1987, cité par Catherine O' Rawe in « *More more Moro : Music and Montage in Romanzo Criminale* », *The Italianist*, n° 29, 2009, p. 214-226.

41. <http://www.empatiaweb.it/ninja/?p=265>, date de création : 5/10/2009, dernière consultation : 26/10/2010.
 42. Mittell, *op.cit.*
 43. Fiske, 1989.
 44. Maigret, 2005.
 45. <http://milanworld.forumfree.it/?t=48924770>, date de création : 21/06/2010, dernière consultation : 26/10/2010.
 46. Un des groupes consacrés au Libanais, avec 8458 fans (<http://www.facebook.com/pages/Er-LibaneseLibano/38983040431>) dernière consultation 26/10/2010).
 47. Jullier 2010.
 48. Le terme est emprunté à J. Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception* : New York-Londres New York University Press, 2000.
 49. Depuis De Certeau, *op.cit.*, les études sur le braconnage culturel deviennent une base pour l'étude des phénomènes de *fandom*.
 50. T. O'Reilly, "What is web 2.0" : <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html>, date de création : 30/09/2005 ; dernière consultation 26/10/2010.
 51. Fiske, *op. cit.* 1987 p. 105.
-

RÉSUMÉS

Cet article analyse la série italienne *Romanzo Criminale* à la lumière de la notion de *quality soap*, et essayant de rendre compte d'un nouveau phénomène culturel et social qui est celui du récit transmédiat. Cette étude a été effectuée en alliant une analyse narratologique de la structure de la série à une enquête ethnographique expérimentale concernant les modalités de la réception, notamment dans les espaces en ligne consacrés aux discussions et aux pratiques parodiques, dans le contexte de la « culture participative ».

This paper analyzes the Italian TV series *Romanzo Criminale* through the concept of quality soap, trying to describe a new cultural and social phenomenon that is transmedia storytelling. This study has been developed combining an analysis of the show's narratological structure with an experimental ethnographic study of its reception, with an emphasis on online spaces dedicated to discussion and parodic practices, in the context of the "participatory culture".

INDEX

Keywords : transmedia, convergence, gender, quality soap

Mots-clés : réception

AUTEUR

MARTA BONI

Université Sorbonne Nouvelle-Paris III & Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan