

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 remédiatisation, 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 facilitent 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 ne 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 manifestera 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.

