

Un « travail épique »

Afin de définir le fonctionnement de ce réseau de récits convergents, nous proposons d'employer la notion de « travail épique », entendant ce terme comme une étiquette utile pour définir un phénomène d'ordre anthropologique.

Le terme « épique » que nous proposons est employé comme qualificatif, s'appliquant à une forme narrative et à des contenus traditionnellement marqués par l'ampleur des faits racontés¹, se rapprochant du sens de cet adjectif dans le langage commun. Le sens qu'en donne Brecht dans la définition de son idée de théâtre (Brecht, 1999 [1930]) s'oppose tout à fait à celle employée dans le langage commun à propos du type de cinéma dont nous parlons. Le terme est choisi avec conscience de sa nature se dérobant à toute prise : « aucun discours n'est tenable sur un objet aussi extraordinairement fuyant – l'un des plus fuyants du champ littéraire, en fait », comme le souligne F. Goyet, qui arrive à parler de l'« impossibilité pratique de définir une épopée » (Goyet, 2009).

Une remarque sur le genre de référence s'impose : l'*epos* ou épopée est entendue comme structure narrative de longue haleine, un poème ou récit en prose de style élevé : on retiendra de la définition traditionnelle l'importance du « mélange entre merveilleux et vrai, entre légende et histoire » et « le but de célébrer un héros ou un grand fait » (cf. *Le Petit Robert de la langue française* 2011). Ne pouvant pas isoler des caractères génériques suffisants pour définir notre objet comme une épopée, nous pouvons rappeler la remarque de P. Brunel : « L'épopée peut être considérée comme une forme figée, ennuyeuse, académique. Mais il existe une permanence de l'épique » (Brunel, 2003 : 138).

Rappelons que dans l'espace de la critique littéraire italienne contemporaine se développe une discussion concernant la naissance d'une étiquette, *New Italian Epic*, créée par le collectif Wu Ming (cf. première partie). Cette étiquette (arbitraire, comme toute classification), prend appui sur la *vulgata* du terme « épique », entendu comme synonyme d'ample, d'ambitieux². Il ne s'agit pas d'un mouvement, mais d'une définition choisie pour décrire un groupe d'œuvres (et non d'auteurs, signalant ainsi un

¹ Cf. la définition du Littré : « Narration en vers d'actions grandes et héroïques ».

² Dans le contexte cinématographique actuel, le mot « épique » est également mobilisé à plusieurs reprises, afin de décrire une expérience de dimensions colossales à laquelle est confronté l'individu protagoniste.

des caractères centraux du phénomène : la disparition progressive du statut d’auteur) marquées par la volonté de raconter l’Italie contemporaine tout en prenant les distances de la prudence traditionnelle vis-à-vis de la littérature de genre.

Dans l’histoire littéraire italienne, l’épique a toujours été un genre noble, chargé de mettre en scène les tensions politiques et de raconter l’histoire nationale, marqué par un caractère foncièrement éthique (Dante, Tasso, Manzoni), le héros ayant toujours incarné une cause. L’esprit épique que Wu Ming retrouve dans les œuvres du *New Italian Epic* correspond à cette tension éthique qui les transforme en véhicule pour une idéologie précise, les opposant ainsi à la tradition du postmoderne comme détachement (Lyotard, 1979 ; Hutcheon, 1988)¹.

Raconter l’Histoire comme le font les textes du *New Italian Epic* ne veut pas dire renoncer à la tradition du roman, mais signifie mobiliser des forces capables de démonter cette tradition de l’intérieur, pour en faire le véhicule d’un récit de faits de la réalité. Le lecteur plonge dans un monde où l’aventure individuelle, les surprises, les écarts, construisent une conciliation entre fiction et histoire, par l’attachement à un individu ou à un point de vue secondaire, inhabituel et inattendu – le tout dominé par l’expérimentation linguistique.

Les produits du *NEI* sont des espaces qui, avec une ouverture à l’intermédialité et à la transmédiatité, se nourrissent d’apports différenciés, dont, en grande partie, les appropriations que mettent en place les spectateurs qui suppriment la distinction entre art *highbrow* et *lowbrow* (à l’image de la transmission des chants épiques en Italie, à travers des formes d’adaptation populaire comme la tradition des « *pupi* » siciliens, cf. Boscolo, 2009).

C’est donc à partir de la définition proposée par Wu Ming que nous pouvons définir notre outil de travail. Le territoire tracé par ces œuvres (et par le débat qui suit la publication du manifeste de Wu Ming) nous permet de problématiser la notion d’« épique » et de définir une série de points utiles à la construction de notre hypothèse.

Le choix d’employer principalement l’adjectif « épique », au lieu de parler d’une épopée correspond à la volonté de forger un outil heuristique nous permettant de décrire les traits caractérisant la composition de notre objet et son rôle dans un espace de discours. Nous proposons de parler, d’un côté, d’*intentions épiques* pour décrire les

¹ Cf. aussi Boscolo, 2009.

éléments rhétoriques et le contenu de notre objet et, de l'autre, à partir d'une perspective socio-anthropologique, de *travail épique*.

Premièrement, il est possible de remarquer que l'épopée est caractérisée par une dimension fondatrice : sa fonction est de raconter le passé héroïque et de le transmettre aux générations futures (Hegel parle de « Bible d'un peuple »). Elle narre un épisode « lié au monde en lui-même total d'une nation ou d'une époque », dont elle constitue « les véritables fondations de la conscience » (Hegel, 1995 : 309-310). Ainsi, tout poème épique est un trésor d'informations sur un peuple et sur son histoire. Son trait caractéristique est de présenter ses contenus comme une « encyclopédie tribale » (Havelock, 1963) : elle se propose comme dépôt de tous les contenus d'une civilisation... en nous donnant un cadre « normal » d'un monde. L'histoire italienne est transformée en épopée non par un seul film correspondant à un récit unitaire, mais par une opération complexe qui se déploie sous différents supports. Remarquons que cette convergence de récits fonctionne dans un réseau intertextuel, ne se réduisant pas aux médias qui constituent *Romanzo Criminale*. Nous l'avons anticipé dans la première partie de cette étude : *Romanzo Criminale* est produit dans un contexte dans lequel prennent forme de nombreux autres récits, indépendants, concernant l'histoire contemporaine.

En raison du fait que ces productions représentent souvent le matériau pour une série de renvois intertextuels, que les spectateurs ne manquent pas de signaler dans leurs commentaires, et, surtout, parce que leur présence détermine une forme de « saturation » du discours sur le sujet, le panorama de la production cinématographique italienne contemporaine mérite d'être illustré brièvement.

2.1 Des « moments épiques » dans le contexte italien contemporain

En observant la production italienne des dix dernières années, on peut observer la présence massive de films mettant en scène l'Histoire récente, avec une attention pour la description de la trajectoire d'un personnage dans un espace historique de grande ampleur, avec de nombreuses références à la culture historique partagée par les spectateurs italiens.

Si, pour L. Schifano, *Journal intime* (*Caro Diario*, 1994), *Aprile* (1998), *Le caïman* (*Il Caimano*, 2006) de N. Moretti enregistrent les conséquences d'une mutation

irréversible du cinéma, mettant en scène les limites de la politique italienne et la lutte de l'individu pour la compréhension du monde (Schifano, 2011), c'est dans un autre type de production, moins politique, et plutôt ouverte à des compromis avec l'élément spectaculaire, « facile », de matrice télévisuelle, que nous rencontrons la question du « travail épique »¹. Nous pouvons analyser ces productions caractérisées par la volonté de proposer une relecture de l'Histoire et, cela, dans un contexte historique précis. Wu Ming indique deux dates qui marquent le début d'un changement de perspective dans les modalités de réécriture du réel : à l'échelle internationale, cela correspond au 11 septembre 2001 et, à l'échelle italienne, aux événements liés à la répression par les forces de l'ordre des manifestations anti-G8 à Gênes en 2002 (Wu Ming, 2008 : 3).

La mise en scène spectaculaire d'actions où le Bien et le Mal se rencontrent est au centre de ces films ; l'amour et la haine sont représentés avec un déploiement de grands moyens techniques, sur un récit d'ampleur significative. L'étiquette de film épique, employée par de nombreux spectateurs et, souvent, par la presse, indique ainsi des éléments formels tout comme des éléments du contenu, tout en exerçant une fonction performative : l'acte de nommer contribue à conférer un véritable statut épique à ces œuvres. Les années du mouvement étudiant, le terrorisme, les grands attentats de la mafia, la coupe du monde, fonctionnent dans ces films *avec* la trajectoire des protagonistes, confrontés à des bouleversements de leur monde tout en construisant leur identité, pris dans des tensions opposées.

Pour *Nos Meilleures années* (Giordana, 2003), qui met en scène trente-sept ans de l'histoire d'une famille, dans les commentaires des spectateurs et dans la presse on parle de « saga », « Une épopée italienne qui suit les vies de deux frères, des années 1960 aux années 2000² ». Le public se glisse dans le privé : l'inondation de Florence, la révolution étudiante, le terrorisme, la suppression des hôpitaux psychiatriques par la loi Basaglia, le scandale de « Tangentopoli ». C'est le portrait d'une génération, mettant en scène l'individu dans son rapport avec les événements qui ont marqué l'imaginaire

¹ Signalons que dans la même période, on observe également des films mettant en scène l'histoire de l'Italie de la période que l'on appelle *Risorgimento* ; nous n'aborderons que les films qui traitent de la période des *années de plomb*, touchant à des événements plus proches, mais qui constituent un dépôt de contenus fortement contradictoires et, pour cela, représentatifs de l'histoire italienne.

² « *An Italian epic that follows the lives of two brothers, from the 1960s to the 2000s* » [Notre traduction]. <http://www.imdb.com/title/tt0346336/>. Dernier accès le 17 septembre 2011.

collectif d'une nation : « *Nos meilleures années* est un hymne à l'Italie et au peuple italien. C'est notre histoire et appartient à notre culture !¹ ».

De manière similaire, *Mon frère est fils unique* (*Mio fratello è figlio unico*, Luchetti, 2007) raconte l'histoire de deux frères ayant deux credos politiques opposés, qui se font face dans les *années de plomb* (ce film partage avec *Nos meilleures années* et avec *Romanzo Criminale* les scénaristes S. Rulli et S. Petraglia)². Les trajectoires des protagonistes sont perçues comme la représentation de clichés nationaux. Le lien avec l'*italianité* et avec un certain esprit nostalgique, comme pour les autres films, est signalé à partir du titre qui est un marqueur culturel très fort, étant le titre d'une chanson célèbre de Rino Gaetano (1976).

L'évocation de l'Histoire passe par le filtre de la culture dans laquelle le film est produit. Ainsi, souvent, la circulation des discours concernant ces récits « épiques » nous renseigne sur l'actualité. Par exemple, pour *Mon frère est fils unique*, un commentaire sur l'Internet Movie Data base souligne le lien avec la culture de l'Italie contemporaine, dominée par une culture politique centrée sur l'individu et attachée moins aux idées qu'à son image médiatique :

De cette manière Luchetti finit par confirmer (peut-être bien malgré lui) la vision du monde, américaine / berlusconienne : « Oublie l'idéologie – il s'agit de liberté individuelle et authenticité des relations personnelles ». Et, enfin, nous pouvons voir les effets de la télévision de Berlusconi et de leurs semblables aussi dans le scénario³.

Buongiorno, notte (Bellocchio 2003) est la reconstruction fictive de l'affaire Moro, du point de vue d'une des terroristes des Brigades Rouges responsables de son enlèvement et puis de son assassinat. Bien que le destin du président du parti démocrate-chrétien ne soit pas modifié, le rêve de la jeune femme, Chiara, se concrétise en images à la fin du film : des plans alternés à ceux des funérailles d'État d'Aldo Moro. Le film se construit comme une *uchronie* (une issue qui diverge de la

¹ *Ibidem*.

² Du site de critiques en ligne *Hideout* émerge une comparaison avec le mythe fondateur de la culture latine : « Leur rapport, chargé d'évocations de la mythologie classique, semble comparable à celui entre Romulus et Rémus, dans leur démarcation territoriale et dans leur volonté de se faire face » <http://www.hideout.it/index.php3?page=notizia&id=2925>.

³ <http://www.imdb.com/title/tt0846040/reviews>. Dernier accès le 17 septembre 2011.

réalité historique) tournée avec un usage spectaculaire de la musique, par laquelle la dimension du sublime dépasse la dimension individuelle : elle sert donc une fonction épique, étant là pour nous « disposer au grandiose ».

Pour rester dans le domaine de cet événement « *epoch-making* » (Ricœur, 1985 : 339), un autre film aborde la même question, à travers un point de vue inspiré du genre du polar : *L'affaire des cinq lunes* (*Piazza delle cinque lune*, Martinelli, 2003). Dans ce film, la fiction prend le pas sur la réalité découvrant des événements de l'Histoire à travers le filtre du polar¹. Les commentaires des usagers sur le IMDb le définissent une « sorte de *JKF* pour l'Italie² » : l'intrigue est pleine de références que seul un expert de la politique italienne peut comprendre ; sans ces références, le film est à regarder en prenant appui sur l'encyclopédie générique du polar, mais l'expérience qui en résultera sera pauvre.

[...] à moins que l'on ne connaisse suffisamment la vraie histoire pour pouvoir distinguer la vérité de la fiction (ou pour être profondément intéressé à la tragédie qu'inspira l'histoire), on est frappé par un mélange dense de faits sans importance³.

Le point commun dans ces films est la présence de « moments épiques », de formules récurrentes (que nous retrouvons aussi dans *Romanzo Criminale*, le film et la série) : par exemple, les images d'archives qui s'insèrent dans le tissu du film, en signalant leur appartenance à un medium et à une époque différente par le fait qu'elles sont en noir et blanc, images télévisuelles, chargées de nostalgie. Elles deviennent des marqueurs du temps qui passe⁴ ; elles posent de manière problématique la question de la dissymétrie entre fiction et histoire (Ricœur, 1985 : 232). Un deuxième élément est l'usage de la musique de l'époque, souvent *pop*, dans des séquences qui s'insèrent à des moments clés du film. Souvent, les images d'archives ont un rôle central dans ces séquences : leur lecture se fait sur le mode de l'*enjoyment*, centré sur les sensations, le rythme, qui donne lieu à une envie de partage. Cela est confirmé par le fait que, dans certains cas, la passion pour ce type de séquences provoque une circulation d'extraits, comparables à des *clips* indépendants, dans les sites de partage de vidéos.

¹ La recherche de la vérité autour de l'« affaire Moro » est par ailleurs, dès le début, trempée dans la fiction : la réalité apparaît comme une fiction littéraire (Sciascia, 1978).

² <http://www.imdb.com/title/tt0366900/reviews>. Dernier accès le 17 septembre 2011.

³ *Ibidem*.

⁴ *Romanzo Criminale* deviendrait ainsi une « machine à remonter le temps ».

Pour conclure ce rapide panoramique, si des « intentions épiques » sont à chercher dans la vague du cinéma italien des dix dernières années et dans les relectures de l'histoire récente, cet élément rhétorique est un « plus » dans le fonctionnement de notre objet multiforme : il fonctionne comme une marque générique rassurante pour les spectateurs. Ainsi, *Romanzo Criminale* s'insère dans un discours ayant des codes reconnus (de même, le phénomène transmédiatique représenté par *Matrix* porte la marque générique de la science-fiction).

La présence de ces récits épars, qui retravaillent la même matière historique, nous permet de traiter notre problématique : si l'on revient à l'analyse de *Romanzo Criminale* et à la convergence qui le caractérise, que faire de ce réseau intertextuel ? Peut-on employer la notion de « travail épique » pour décrire son fonctionnement ?

Signalons que, dans ce travail, l'analyse des contenus ne tient pas un rôle ancillaire, mais, qu'au contraire, elle nous permet de comprendre, à l'échelle microscopique, les spécificités des appropriations des consommateurs : les raisons d'aimer la série plutôt que le film, les différences entre les productions issues d'une lecture du livre dans un contexte italien plutôt que français, etc... Ainsi, le monde de *Romanzo Criminale* sera lisible comme épopée pour des raisons inhérentes à son propre caractère spécifique, ses contenus en lien avec les contextes socio-historiques dans lesquels il prend forme et en raison du travail de co-construction dans lequel, d'un point de vue méthodologique, on peut insérer les appropriations spectatorielles.

Dans les paragraphes qui suivent, nous entreprendrons l'analyse des éléments qui nous permettent de comparer le phénomène, représenté par l'ensemble des récits convergents constituant *Romanzo Criminale*, à un « travail épique » : la présence de fragments que nous rapprochons des *mythes* fondateurs d'une culture, le caractère oral, la polyphonie, la notion de monde épique.

2.2 Des *muthoi*, bribes de récit qui circulent

La superposition de récits qui constituent la matière de *Romanzo Criminale* fonctionne, pour certains internautes, comme une mythologie. Ce paragraphe explorera la notion de mythe dans son sens de fragment ainsi que d'élément donnant lieu à des pratiques de culte (tout en étant également le résultat). Comme le remarque un blogueur :

Il ne s'agit pas d'une simple et fidèle transposition de la deuxième et de la troisième partie du roman. Et il ne s'agit pas non plus d'un *remake* de l'excellent film dirigé par Michele Placido. C'est quelque chose de nouveau, qui réinvente et réécrit cette « mythologie » criminelle créée par Giancarlo de Cataldo qui s'inspire des événements et des hommes qui faisaient partie de la célèbre (et redoutable) Banda della Magliana¹.

L'internaute prise par-dessus tout, dans la série, l'introduction de la nouveauté dans un schéma connu (le système de valeurs et de personnages qu'il connaît, ayant lu le livre et regardé le film). La mythologie est ici vécue comme un élément ludique, que le texte peut réinventer : contrairement, semblerait-il, au propos adornien de la mythologie comme une forme de paralysie de la raison. C'est de l'innovation dans la répétition : l'agencement des caractères qui, selon Eco (1984) caractérise l'esthétique postmoderne (en opposition à l'esthétique romantique, responsable de l'invention de la notion d'originalité) et qui est aussi un des éléments que Jenkins identifie comme central pour tout récit transmédiat.

La sérialisation des événements et des personnages, rendue possible par la convergence donne lieu, pour le consommateur, à une familiarisation avec ces contenus : en même temps, l'internaute reconnaît le caractère figé du canon « créé » par l'auteur du livre, il lui attribue un statut fondateur. Le plaisir spectatorial se produit, pour le consommateur expérimenté, lorsque l'innovation est introduite dans un schéma connu : c'est le plaisir de la variation. Le caractère figé de la mythologie est là pour que l'on joue avec. Par ailleurs, ce n'est que par la succession des formes d'adaptation, les re-contextualisations et les *relocalisations* de l'expérience du canon que le Libanais, le Froid et les autres deviennent des personnages mythiques. Ce n'est qu'après des visionnages répétés dans l'espace public, par leur circulation, que leurs traits se stabilisent, que leur lecture commence à se faire à travers des clichés. Qu'ils deviennent, finalement, des personnages cultes (et le monde ainsi que les atmosphères de *Romanzo Criminale* le deviennent avec eux) : le culte étant une pratique, leur statut de mythe se

¹ <http://www.sommobuta.com/2010/12/romanzo-criminale-la-serie-2.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

construit par le biais de leur circulation, par des phénomènes d'auto-entraînement (cf. la notion de *phénomène viral*).

L'épopée, selon Aristote, est *polymuthos* : elle comprend plusieurs narrations, traditions, discours, qu'il appelle mythes. Nous parlerons de mythe comme point de départ et résultat d'une circulation : des bribes de légendes métropolitaines, des faits concrets, des drames de l'Histoire récente, ainsi que le cadre fictionnel de référence constitué par le cinéma de genre, convergent dans l'expérience de *Romanzo Criminale* et concourent à établir un territoire familier pour les spectateurs. Le récit se fait à partir de mythes disséminés dans l'espace public contemporain, qu'il relit et façonne pour qu'ils correspondent aux besoins d'aujourd'hui.

Ainsi, le consommateur se trouve à agir dans un réseau interactif, où le mythe est l'élément capable de circuler et devenir matériel ductile employé dans des contextes nouveaux, une série de « paroles qui mettent en forme des faits sociaux », fragments se propageant dans un espace public et qui, fonctionnant en convergence, donnent lieu à un « travail épique ». La comparaison du récit transmédiat avec le récit épique correspond à une lecture culturelle : pour H. Jenkins, le récit transmédiat partage avec les poèmes d'Homère la nécessité pour le public de maîtriser un arrière-plan d'informations concernant la culture et la société :

Homère réussit à créer une épopée orale en ajoutant des « bouts et morceaux d'information » de mythes préexistants, comptant sur la capacité d'un public qui s'y connaissait de contourner tout point de confusion potentiel¹ (Jenkins, 2006a : 122).

Le sens que nous donnons aux mythes est celui de fragments ayant un poids culturel enraciné dans le contexte dans lequel ils sont produits et lus : nous les entendrons, dans le cadre de notre enquête, dans leur fonctionnement en convergence, comme des fragments chargés d'histoire et liés par un réseau intertextuel au monde du récit transmédiat. À l'image des spectateurs écoutant l'aède dans la Grèce ancienne, le consommateur de *Romanzo Criminale* assiste à la déclinaison d'histoires liées à la culture nationale, entre vérité et fiction : une « tension entre le faux et le vrai, entre le

¹ « Homer was able to create an oral epic by building on 'bits and pieces of information' from preexisting myths, counting on a knowledgeable audience to ride over any potential points of confusion ». [Notre traduction].

merveilleux et le rationnel, entre la fiction et l'être, constitue le mythe et crée le suspense dans les récits de l'aède » (Dupont, 1991 : 74).

Dans l'idée commune, le mythe se rapproche de la légende, il correspond à une parole qui relate des événements sur la véracité desquels les auditeurs ont un doute, mais qu'ils aiment écouter : forme d'imitation, pour Platon, le *muthos* était une « pensée qui s'exprime », un « avis », se situant en deçà du vrai et du faux et désignant la fable, le récit vraisemblable. Ainsi, les poètes sont des « artisans de mythes » qu'ils transmettent par le biais de compositions orales, forme qui leur imposera de nombreuses opérations de transformation. Le récit mythique peut être bâti à partir d'un événement historique précis, c'est le cas de *Romanzo Criminale*. Une lecture en termes de fidélité au réel fonde la crédibilité du produit sur son adhésion à la vérité historique, suivant une conception du cinéma comme dispositif de représentation de l'Histoire, ayant des procédés rhétoriques spécifiques. Dans les commentaires en ligne, les spectateurs mettent en évidence, nous l'avons vu, les similarités et les différences avec les faits de la réalité, répondant à un besoin cognitif de compréhension du récit fictionnel, mais également à un besoin de clarté quant aux sources sur lesquelles se fonde la culture du monde fictionnel (et, pour les Italiens leur propre culture en tant qu'Italiens). Dans cette perspective, le produit est dévalorisé par les remarques dans les forums de discussion qui signalent son décalage avec l'Histoire réelle. *Romanzo Criminale* devient phénomène sociétal lorsque ses consommateurs le reconnaissent comme relecture des mythes fondateurs de la société contemporaine.

L'approche pragmatique qui est la nôtre nous amène tout naturellement à prendre en compte l'inscription sociale du mythe. Le mythe parle aux spectateurs parce qu'il parle d'eux¹ : il peut être considéré, avec M. de Certeau, comme « un discours fragmenté qui s'articule sur les pratiques hétérogènes d'une société et qui les articule de manière symbolique » (Certeau, 1990 : 198). Il peut correspondre également à une mise en scène qui se rapproche du jeu : « Dans chacune des fantaisies capricieuses dont le mythe revêt l'aspect de la réalité, joue un esprit inventif aux confins de la gravité et du badinage » (Huzinga, 1934 : 21). Ces mythes, qui se trouvent « sérialisés » dans le

¹ J.-P. Esquenazi consacre un ouvrage à la *Mythologie des séries télévisées* (Esquenazi, 2009 [b]) : c'est qu'il décèle dans l'enthousiasme pour ce genre télévisuel une clé de lecture de la société contemporaine efficace et passionnante et dans la richesse des réponses spectatorielles l'indice de leur qualité. La notion de mythologie semble indiquer ici une évaluation de la place de ces objets culturels dans l'espace public. L'auteur évoque par ailleurs la possibilité de parler d'objets culturels « universels », qu'il décrit ainsi en raison de leur diffusion et du rôle qu'ils recouvrent dans la vie des spectateurs.

phénomène transmédiat, correspondent à des figures de la culture, appartenant à la mémoire privée et leur représentation fonctionne comme un rituel collectif¹, ou plutôt, ils deviennent une « grille explicative » d'une société, comme le souligne L. Jullier pour *Star Wars* (Jullier, 2005): *Romanzo Criminale* relit et réorganise une série de mythes en fournissant ainsi une « grille explicative » de l'histoire récente italienne. Rappelons que, pour Barthes, le mythe est un « idéologème », un mode de signification qui met en forme des faits sociaux, un signe quelconque chargé de l'expression d'une idéologie ; il est surtout le produit d'un groupe social, pour lequel il est efficace : ainsi, il ne fonctionnera que dans un contexte précis. Si sa signification n'est jamais trans-historique, l'analyse d'un phénomène de société comme *Romanzo Criminale*, dans son (ses) contexte(s), dépend principalement des biais idéologiques des consommateurs. La circulation des images liées à ces événements *via* la télévision les a enracinées dans la conscience des Italiens, en créant une *mythologie* (Barthes, 1957), qui n'est pas pour autant une forme d'appropriation critique de ces fragments de l'Histoire. On pourrait lire ce mécanisme en mettant en évidence le danger idéologique qu'il recèle :

J'ai déjà donné des exemples de cette figure très générale, qui consiste à confesser le mal accidentel d'une institution de classe pour mieux en masquer le mal principal. On immunise l'imaginaire collectif par une petite inoculation de mal reconnu ; on le défend ainsi contre le risque d'une subversion généralisée... (Barthes, 1957 : 238).

Dans les cas des médias véhiculant le récit de *Romanzo Criminale*, ce danger est toujours présent.

La notion de mythe que nous proposons ne serait pas complète si elle se limitait à décrire que l'objet : sa fonction de « grille explicative » dépend moins de l'idéologie qu'elle contient que des appropriations des consommateurs qui lui attribuent un poids d'objet capable de relire le monde et de fournir des explications sur l'Histoire récente.

¹ Le mythe est, dans l'analyse structurale de Lévi-Strauss (1958), un outil linguistique a-historique par lequel une société exprime son cadre d'intelligibilité : discours codé, possédant toujours un double sens, il fonctionne comme un outil de révélation. Il s'agit d'un des éléments les plus complexes de l'anthropologie.

2.3 Oralité

Le mot épopée appartient à la même famille linguistique de « voix », provenant du grec *epos*, parole (soulignons les différents rôles de la voix : elle sert à appeler, à se faire entendre, à communiquer par le langage, considéré par son aspect oral). Selon une des théories de la composition, dont M. Parry et A. Lord sont les fondateurs¹, les mythes étaient glanés par les aèdes et recomposés en chants par les rhapsodes : les poèmes épiques naissent de la mémoire collective d'un peuple et se propagent à travers la voix des aèdes. Bien que se présentant sous la forme d'un poème écrit, elle est le résultat d'une composition, œuvre d'une pluralité d'auteurs, sur des générations : signalons donc la centralité du processus de stratification de la composition du poème qui prend forme dans les siècles.

Cette forme de transmission est liée à une notion de laïcité : tout en dépendant d'un ordre social imposé, l'épopée est diffusée dans une pluralité de centres et se charge d'un caractère « populaire », elle est façonnée par les pratiques des publics. Elle montre les possibilités d'interprétation de positions politiques figées, par sa diffusion, dépendant d'une culture participative et fondée sur la répétition (cf. Maigret, 2000). Cela rend possible une multitude de variantes : il n'y a pas une seule version d'un mythe, ni une seule manière de le traiter. De son côté, la structure du récit transmédiatique encourage, par sa nature qui se rapproche de l'oralité, les appropriations des consommateurs qui, à leur tour, actualisent des versions jusque-là présentes seulement en puissance dans l'œuvre.

Le mode de transmission orale se caractérise par l'organisation en épisodes (en opposition aux séquences du mode littéraire), qui se constitue en une structure en mosaïque que les publics sont habitués à explorer, à consommer par bribes sans suivre un modèle linéaire, en raison de leur connaissance profonde de l'univers narratif. Le mode oral est dynamique et concret, ancré dans le social, bien que marqué par un caractère éphémère et, enfin, il est dialectique, en opposition au discours « univoque » proposé par les modes littéraires (cf. Fiske et Hartley, 1978 : 105). Ainsi, le caractère de liberté de l'épopée dépend foncièrement de la maîtrise de l'univers fictionnel qu'en ont ses publics, capables de « jouer » avec l'ensemble du texte et de produire des sens

¹ Dans ses publications des années 1930, M. Parry, professeur à Harvard, formule une hypothèse concernant la présence de formules dans l'*Illiade* et dans l'*Odyssée* et découvre leur fonction métrique, de nature foncièrement mnémonique ; interprétant son héritage, Lord étudie la structure des chants traditionnels dans les cultures de l'Est de l'Europe.

inédits dans le rapport avec des visions du monde parfois incompatibles, des contextes de consommation et de production distants.

La tradition orale en fait un produit changeant qui s'adapte à son auditoire, se laissant modeler par les contextes dans lesquels il est raconté (c'est le caractère de l'*auralité* typique de l'épopée : le spectacle est reçu par les oreilles des publics physiquement présents qui imposent leur goût). Ainsi, les productions des spectateurs sur YouTube ne sont presque jamais dans une forme figée : les commentaires des internautes en déterminent le succès et peuvent mettre en discussion leur légitimité, déterminant des modifications, voire leur suppression. La production de discours dans les forums comme le IMDb construit une balkanisation des savoirs autour de l'objet culturel. Si l'on observe *Romanzo Criminale* comme récit transmédiat, on remarque que, d'un côté, le temps de sa composition est nécessairement fragmenté : de l'autre, la présence d'épisodes, de bribes de récit demandent au consommateur de fractionner son expérience.

La réponse des spectateurs détermine une souplesse de l'objet, façonné selon les demandes de l'auditoire : on n'appréhendera jamais de la même manière *Romanzo Criminale* comme expérience globale¹. L'expérience est fondée sur le plaisir : grâce à la pluralité des supports, le spectateur peut et doit choisir la porte d'entrée et le moment approprié pour « avoir accès au monde » de *Romanzo Criminale*. Les nouveaux médias et la virtualité qui les caractérise permettent une autonomie du support matériel et, ainsi, de « consommer où l'on veut, quand on veut » et de répéter à souhait l'expérience.

Dans ce contexte, c'est le spectateur qui détermine le poids de chaque brique narrative : la légitimité culturelle d'un média ou d'un contenu prend un sens différent selon les individus ou les groupes qui le consomment. Par exemple, certains spectateurs, lorsque l'on annonçait la production de la série, parlèrent de « scandale » : pour d'autres, la série télévisée est devenu le seul récit officiel².

Ainsi, parler d'appropriations et de remodelage de l'expérience de *Romanzo Criminale* correspond aussi à définir une perspective où l'accent est mis sur le caractère d'oralité du récit, sur le rôle capital de son adresse à un public, ce qui déterminera, par

¹ L'oralité est toujours accompagnée par la notion d'auralité (du latin *auris*, oreille), qui met l'accent sur le rôle du public dans les récits à transmission orale.

² « Une fois découverte la série... je dois dire que la série devance le film 100 à 0... pour moi RC n'est désormais que la série » (extrait d'un entretien MSN avec un *fan*).

conséquent, la centralité d'une méthodologie pour l'étude empirique du contexte de réception.

2.4 Polyphonie

Si l'on entend *Romanzo Criminale* comme la somme de plusieurs récits convergents, la notion de polyphonie peut se révéler utile pour définir certaines caractéristiques du phénomène. Dans le roman, c'est la superposition de voix différentes et autonomes des personnages qui construit pour le lecteur la perception d'un monde fragmenté, ne dépendant pas d'une vision unitaire :

Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'œuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge et le jour. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense... » (Todorov, 1981 : 89).

Dans le récit transmédiat c'est la rencontre de récits d'origines différentes qui donne lieu à une tension entre des points de vue opposés : par exemple, la superposition du modèle des textes juridiques dans le livre, du cadre générique du polar de série B dans la série télévisée, d'hommages des *fans* qui célèbrent le modèle de la tragédie amoureuse. Ainsi, la convergence est toujours accompagnée d'une tendance à la désagrégation (que la cohérence de l'univers transmédiat arrive néanmoins à unifier).

Une circulation de discours variés a le pouvoir de façonner l'expérience du spectacle de *Romanzo Criminale*, suggérant des points de vue alternatifs, préparant le terrain pour de nouveaux spectateurs qui, de plus en plus souvent, passent d'abord par les produits « apocryphes » (parodies, hommages, chansons...) pour ensuite consommer le produit canonique. Le terme « apocryphe » perd, dans cette dynamique, sa signification de discours oppositionnel : nous l'employons, car il met en évidence la différence entre des textes produits par les internautes et des produits canonisés par les circuits officiels (qui, eux, restent majoritaires, sans pour autant représenter, pour les *fans*, un discours hégémonique au sens que leur donnent les théoriciens des industries culturelles).

Bien que l'on ne puisse pas parler de disparition complète des hiérarchies dans le paradigme dessiné par les stratégies contemporaines, on assiste à une circulation de discours qui se superposent au phénomène de l'intertextualité. Les échanges ne se font plus entre des produits officiels : désormais, chaque sorte de création *grassroot* a le droit de fonctionner comme porte d'entrée dans le monde narratif, grâce à la visibilité augmentée rendue possible par la rapidité des liens et par les faibles coûts de la communication (mais on devrait parler plutôt de production et de distribution) sur Internet. La présence de différentes voix qui composent l'expérience de *Romanzo Criminale* (discours officiels et discours « apocryphes ») offrent au spectateur un large choix dans un territoire marqué par la disparition d'un texte matriciel.

La polyphonie consiste dans le refus de tout discours achevé et, à l'univocité d'une conscience, elle substitue le mouvement d'un *entre* les consciences, une pluralité des voix qui permet l'émergence d'une vérité par le dialogue, par l'inachevé, possédant une force déstabilisante dans le système figé des genres (*cf.* Bakhtine, 1970).

La littérature est conçue comme un réseau interactif. L'outil proposé par Bakhtine nous sert à mettre en évidence l'importance de l'écart d'une voix matricielle et de la prise en compte de la coexistence d'une pluralité de voix : cela nous permet de définir le caractère simultané des opérations herméneutiques différentes et convergentes dans un espace public (*cf.* Ricœur, 1982).

Le lecteur est impliqué dans un effet de polyphonie réceptive :

Tout véritable lecteur de Dostoïevski, celui qui perçoit ses romans d'une manière non monologique et sait se hisser jusqu'à la nouvelle position de l'écrivain, ressent *un élargissement actif* de sa propre conscience, non pas tant du fait qu'il se penche sur des objets nouveaux [...], mais avant tout parce qu'il établit un contact dialogique particulier, jamais éprouvé auparavant, avec des consciences d'autrui autonomes et s'introduit dialogiquement dans les profondeurs infinies de l'homme. (Bakhtine, 1970 : 115)

Pour *Romanzo Criminale*, la polyphonie n'est pas interne à un texte (comme nous l'avons déjà remarqué, notre méthode nous contraint à laisser de côté la définition traditionnelle, structurelle, de la notion de texte), mais elle devient un des traits constitutifs d'un univers complexe. On ne peut pas tout à fait parler d'une orchestration de voix : elles servent, grâce à leur superposition, à constituer les frontières d'un espace

très large, sans se présenter dans une pluralité programmée, étudiée à l'avance. C'est pour cela que la définition de récit transmédiat, comme celle de *storytelling* nous semble nécessiter une étude plus précise, que le terme épique peut nous aider à définir.

D'ailleurs, la coexistence d'apports différenciés, et leur capacité à définir un univers complexe, s'avèrent être également les caractères de l'épopée. L'*Illiade* même ne prend jamais parti pour un des deux champs adverses, mais restitue les points de vue, le système de valeurs à la fois des Achéens et des Troyens. Comme le souligne F. Goyet :

Non pas seulement « dialogisme » mais bien présence de « voix également valides », heurt de vérités contradictoires dont aucune n'est privilégiée. C'est le trait essentiel de l'épopée, ce qui la distingue des innombrables récits héroïques simples qui présentent sans ombres le « *Veni, vidi, vici* » d'un Persée délivrant Andromède. Cette polyphonie est indispensable – et son absence signe l'échec de l'épopée. Historiquement, on l'a vu, la crise n'a pas pu être résolue par les moyens conceptuels. Cela signifie que l'on ne sait pas d'avance quel chef a le droit pour lui, quelle position politique est valide - et invalide les autres. La solution épique, ce sera donc d'« essayer » les divers possibles, de les prendre au sérieux: de suivre leur logique sans décider d'avance de leur valeur respective. En un mot, d'instaurer une véritable polyphonie.

L'expérience *cross media* développée par les textes officiels et la panoplie de contributions non hiérarchisées qui, avec les textes officiels, construisent un récit n'étant pas spécifique à un seul média, mais capable de définir une relation entre des entités sémiotiques distinctes (Wolf, 2005 : 253) sont des éléments qui contribuent à transformer *Romanzo Criminale* comme récit transmédiat en phénomène de société.

Les appropriations (les produits bricolés) circulent, devenant à leur tour des seuils, des « paratextes » de l'expérience de ce monde narratif pour d'autres spectateurs. À la lumière de notre analyse, nous pouvons néanmoins introduire un doute quant à l'emploi du terme « paratexte » pour définir tous les objets des pratiques spectatorielles : le risque est de ranger dans le même bloc des propositions textuelles et énonciatives, alors que de certains produits (la parodie ou la « forgerie », par exemple) le consommateur peut faire une expérience de lecture et d'écriture autonomes (lorsqu'il

découvre sur YouTube un produit comme « Anni Spietati »¹), sans qu'il y ait de retombée sur le produit considéré d'« origine ». Lorsque nous analysons ces productions comme des actes d'interprétation mis en place par les spectateurs, les différences dans les postures énonciatives (hommage, parodie...) sont à lire comme des portes d'entrée vers un territoire complexe. C'est non seulement une caractéristique de la parodie (qui effectue une opération de détournement, avec intention critique ou ludique, mais qui ne peut s'affranchir du lien à son hypotexte, dans un équilibre entre trahison et fidélité, *cf.* Hutcheon, 2000), mais également un problème interne à la spécificité du récit transmédiat (*cf.* Jenkins, 2009b et la première partie de la présente étude).

Ces productions des spectateurs, que l'on peut appeler « paratextuelles » seulement si l'on s'en tient à la fonction pragmatique du terme de Genette (leur rôle de seuil pour l'expérience d'un monde), mais sans les considérer comme des produits ancillaires, chevauchent continuellement la fine ligne entre autonomie et dépendance d'un monde global. Le point de correspondance qui nous semble capital entre épopée et transmédia est précisément la notion de monde.

2.5 Un « monde épique »

Celui qui est absorbé par l'univers du film, par les gestes, les images et les mots au point d'être incapable d'y ajouter ce qui en ferait réellement un univers, n'a pas nécessairement besoin de s'appesantir durant la représentation sur les effets particuliers de ses mécanismes (Adorno et Horkheimer, 1944 : 136).

La notion soulevée par Adorno et Horkheimer que nous citons ici est centrale dans notre réflexion qui concerne un produit transmédiat, fonctionnant comme univers cohérent. Pour les théoriciens allemands, l'univers fictionnel vise, par l'agencement savant de mécanismes de représentation, à paralyser l'esprit critique des spectateurs. Si, pour Adorno et Horkheimer, il est à considérer comme un piège dangereux qui nie toute place à l'imagination, nous avons vu, au contraire, comment les spectateurs qui arrivent à plonger dans l'univers fictionnel désirent aussi approfondir l'analyse des éléments

¹ <http://youtu.be/ZdOivOZgMyI>, *cf.* la deuxième partie de la présente étude.

techniques, des secrets de tournage : de ce qui fait qu'un film ou une série télévisée sont ce qu'ils sont.

Romanzo Criminale engendre, chez ses spectateurs, des réponses cognitives, émotionnelles, mais également de véritables réécritures. Cette étude tente de montrer comment un produit peut devenir source de créations multiples qui, à leur tour, redéfinissent les contours du produit et sa place dans l'espace public : l'aspect primaire de la comparaison avec l'épique consiste dans la définition d'un monde qui donne lieu à des productions variées, pouvant prendre la forme de l'hommage, de la parodie, de la délibération rationnelle... De cette étude semble émerger une observation : pour s'approprier un monde, il faut en reproduire les traits pertinents.

Si tout produit culturel est, potentiellement, générateur d'un monde habitable à souhait par ses consommateurs (ce n'est d'ailleurs qu'une étude empirique des appropriations qui peut prouver telle capacité), il en existe certains qui y arrivent plus aisément que d'autres¹.

Le cas des récits qui se déploient sous plusieurs supports différents, comme *Romanzo Criminale*, appelle dès le premier regard la prise en compte d'un univers de référence. F. Moretti parle d'épique pour définir son hypothèse de travail pour l'analyse d'« œuvre-monde », d'univers *à construire* (abandonnant le modernisme, devenu désormais inutilisable car il contient « trop de choses ». Moretti, 2000 : 4-5).

Dans le domaine de l'informatique et du marketing on parle d'*écosystèmes* : on entend par là des environnements complexes, qui intègrent des flux de contenus produits par les utilisateurs, employant les technologies environnantes. Dans notre cas, il s'agit d'interroger cette notion appliquée à la construction d'un monde narratif.

Il ne s'agit pas de considérer l'épique comme une structure, mais il faut en analyser le statut d'encyclopédie générique ayant un poids pragmatique (*cf.* Eco, 1985) : chacune de ces bribes de discours active des modèles dans la cognition du récit et ouvre des chemins vers des productions de sens, dans une dimension qui est à la fois individuelle et collective. C'est à ce changement de point de vue que nous faisons appel lorsque nous présentons notre hypothèse.

Afin de définir la fonction de l'épopée, pour notre cas, nous pouvons comparer les remarques proposées dans l'analyse du récit transmédiat à la fonction de l'épopée et

¹ *Cf.* aussi J-P. Esquenazi et l'emploi du terme « monde » pour l'analyse des séries télévisées : « Créer une série, c'est créer un monde, à la façon de Tolkien créant celui du Seigneur des anneaux, avec un luxe de détails extraordinaire » (Esquenazi 2009b : 69).

à son statut de monde. Nous pouvons observer que l'épopée, comme le récit transmédiat, prend forme dans un aller-retour entre achèvement et inachèvement. Quant au système-monde de l'épopée, selon Bakhtine, il

[...] est totalement achevé, non seulement comme événement réel d'un passé lointain, mais aussi quant à son sens et à sa valeur : on ne peut ni le changer, ni le réinterpréter, ni le réévaluer » (Bakhtine, 1978 : 453).

Pour Bakhtine, les valeurs de l'épopée sont stables et figées, servant à établir les bases pour la fixation d'un passé mythique national, placé dans un temps lointain : la notion de « travail épique » nous sert justement à mettre en cause cette notion car, si l'on peut parler de récit « monde » en raison de la richesse de détails et d'une cohérence interne, néanmoins, si l'on observe l'organisation des matériaux qui composent l'épopée et notamment les pratiques d'appropriation des publics, on se trouve face à une œuvre ouverte marquée par une extrême fragmentation.

La force du monde épique ne nécessite pas une structure renforcée au niveau de sa construction ni au niveau de la réception : elle semble pouvoir se diffuser par fragments, de la même manière qu'elle a été composée. Et elle peut donner lieu à des conclusions alternatives, des résultats inattendus. Si, pour Bakhtine, l'épopée se présente comme un objet clos et fini¹, notre enquête montre que, au contraire, la réception est continûment source d'ouvertures et peut tout à fait donner lieu à des contradictions (des « lectures oppositionnelles » ou « perverses »).

Le monde de l'épopée est consommable à souhait, il devient une matière première. Les *fanfictions* attestent de façon convaincante la possibilité de se servir du monde du récit comme d'un « univers en expansion » (Jullier, 2005). On assiste au déploiement des talents littéraires de *fans* qui proposent des dilatations du récit, dans le sens horizontal (nouvelles situations auxquelles les héros sont confrontés) ou vertical (des digressions, des points de vue secondaires, des descriptions des sentiments et de rêves des protagonistes) permettant de confirmer qu'il s'agit de personnages dont on

¹ « [L]e récit épique ne se soucie guère d'un début formel : ... Le « passé absolu » est clos et fini, tant dans sa totalité que dans n'importe quelle partie, et chacune d'elles peut être élaborée et présentée comme un tout [...] On peut commencer le récit à tout moment, le terminer de même. [...] L'intérêt particulier suscité par la « fin » (« Comment finira la guerre ? » « Qui sera vainqueur ? » « Qu'advient-il d'Achille ? », etc.) est totalement exclu du matériau épique par des motifs tant extérieurs qu'intérieurs ». (*Ibidem* : 456-466).

comprend les motivations, capables de « fonctionner » même dans des situations inédites (et, souvent, plus créatives qu'à l'origine).

La diffusion de pratiques qui prolongent de manière « affective » l'expérience du plaisir du spectacle confirme la pertinence de l'emploi de la notion de monde. Dans les espaces de discussion en ligne, nous avons observé des déclarations d'amour pour les personnages (des personnages crédibles, qui deviennent des « compagnons »¹ ou des amis imaginaires dans la réception de la série ; des héros mythiques pour le film) qui dépassent les frontières du texte et semblent pouvoir fonctionner de manière autonome.

Ainsi, se développent des formes variées d'enthousiasme pour le produit, des formes d'addiction. Un *fan* parle même de « maladie ».

Réponse : C'est la série qui m'a transmis la « maladie » [...] par ailleurs aucun de mes amis auxquels j'ai conseillé la série n'a manqué d'être contaminé par cette maladie.

Question : Et cette maladie comment se manifeste-t-elle ? Quels sont les symptômes ?

Réponse : Dans le fait d'avoir envie de regarder plusieurs épisodes les uns après les autres (après l'avoir vue une première fois sur italia1 j'ai regardé toute la série en trois jours sur YouTube) ; dans le fait d'apprendre par cœur toutes les répliques ; d'écouter la bande originale ; dans le jeu à s'identifier aux personnages du gang avec son groupe d'amis

[...]

Q. : Mais pourquoi a-t-on envie de lire, regarder, revoir, plus ou moins la même histoire mille fois ?

R. : D'abord parce que l'histoire est fascinante. Ensuite, et je parle de la série (le film je l'ai vu deux fois et le livre une seule (sic)), il s'agit d'un plaisir des yeux, qui dépasse largement les autres fictions italiennes et étrangères. De plus, le troisième, le quatrième visionnage... t'aident à voir des détails que tu ne remarquerais pas avec un seul visionnage.... [...] plus tu le regardes, plus de nuances tu perçois.

Le *fan* manifeste sa curiosité pour certaines possibilités de dilatation des frontières du monde du récit :

¹ Nous avons pu observer les commentaires qui, dans les forums de discussion, consacrent les personnages de la série comme « des gens comme nous, comme vous, comme tout le monde », dont on peut apprécier la proximité.

R. : Et s'il y avait d'autres médias qui racontent la même histoire, les regarderais-tu ?
[...] par exemple d'autres histoires avec les mêmes personnages, d'autres vidéos, ou une BD.

R. : Désormais j'identifie trop les personnages avec ces acteurs... mais ce serait une belle idée de faire un *spin-off*¹.

Le monde de *Romanzo Criminale* franchit le seuil de la fiction et se répand dans le quotidien. Dans le livre, comme dans le film et dans la série, les personnages portent tous un pseudonyme qui en résume les caractéristiques, et qui devient un véritable masque (Libanais, Froid, Dandy, Buffle...). L'emploi des pseudonymes fonctionne également, dans les appropriations, comme un jeu de rôles dans la vie de tous les jours : le *fan* que nous avons interviewé raconte que lui et ses amis, malgré leur âge, qu'il juge avancé (27-28 ans), s'attribuent les pseudonymes des protagonistes de leur série préférée (« je me suis auto-nommé Libanais »²).

Enfin, les opérations de bricolage, que nous retrouvons sur YouTube, nous montrent à quel point le monde de *Romanzo Criminale* passe des mains des producteurs aux mains des spectateurs et des *fans*, qui s'investissent directement dans la création d'extensions et de dilatations du monde narratif, à travers des formes de parodie ou d'hommage. On ne pourra donc plus parler de canon (les produits officiels ne sont plus les seuls textes qui circulent), mais d'une mythologie vivante basée sur les appropriations des *fans* : dans les sites de *fanfictions* circule la notion de *fanon*, indiquant une série de transgressions à la matrice, acceptées par une communauté et qui correspondent à l'établissement d'une nouvelle norme.

Enfin, le monde narratif n'est plus perçu par ses consommateurs comme une représentation, mais comme un véritable monde : « ceci est le risque du succès d'un récit conçu comme un labyrinthe, un jeu, un monde imaginaire, dans lequel le lecteur peut effectuer des explorations à son souhait, s'égarer, découvrir des chemins secrets, jouer, suivre les règles, etc... [...] » qui amène à « [...] une illusion spatiodynamique dans laquelle le récit n'est pas perçu comme une représentation du monde mais plutôt comme un monde en soi³ » (Aarseth, 1997 : 3-4).

¹ Entretien personnel sur MSN, 23 novembre 2010.

² *Idem*

³ « [...] a labyrinth, a game, or an imaginary world, in which the reader can explore at will, get lost, discover secret paths, play around, follow the rules, and so on [...] a spatiodynamic fallacy where the narrative is not perceived as a presentation of the world but rather as that world itself ». [Notre

Nous avons étudié ces manifestations comme expression du soi, mais aussi comme des performances mettant en scène le corps, par lesquelles l'univers de *Romanzo Criminale* devient *notre* univers.

2.6 Individuel et collectif

La notion de monde est liée à un système de valeurs dont l'épopée devient le véhicule. À l'instar de l'auditeur des récits homériques, le consommateur de *Romanzo Criminale* est en même temps l'explorateur solitaire dont le corps vit une expérience unique, face au spectacle (cf. Leveratto, 2006) ; mais il est également un corps « social » partageant avec une ou plusieurs communautés un événement que le lien avec l'Histoire collective amplifie, se structurant dans un « espace de jeu ».

L'environnement influence les caractères du jeu et, tout à la fois, il s'en trouve modifié, dans un équilibre, souligné par les études du pédiatre et psychothérapeute D. W. Winnicott, entre subjectivité et objectivité (Winnicott, 1975 [1971]). Non seulement dans la mise en scène des personnages, mais également en ce qui concerne la matière traitée, *Romanzo Criminale* semble se donner comme « chant d'une collectivité qui cherche à acquérir une cohérence, dans la mesure où un peuple prend progressivement conscience de sa place dans l'Histoire » (Bafaro, 1997).

Ainsi, l'épopée fonctionne comme un jeu complexe entre légitimation et détournement des valeurs d'un peuple : les valeurs des années 1970 sont reconnues et, tout à la fois, actualisées voire détournées par les appropriations des spectateurs. Si le récit peut être lu comme un cadre d'intelligibilité d'une culture, il agit comme un filtre pour la constitution d'un patrimoine, tout en introduisant la possibilité d'un jeu avec le canon. Le public se reconnaît dans ce qu'il écoute : pour les poèmes de la Grèce ancienne, c'était l'aristocratie qui se reconnaissait dans les gestes des héros et des guerriers et voyait ses valeurs problématisées ; pour *Romanzo Criminale*, une Italie partagée entre fascination pour la transgression et amour pour les valeurs solides de l'amitié, de l'honneur et de *l'italianité*¹, mais sous les couleurs de la nostalgie, car toute

traduction].

¹ Dans l'espace des productions liées à *Romanzo Criminale*, ce qui permet la circulation et le succès de certaines vidéos et de certains auteurs est la reconnaissance d'éléments culturels partagés. Il semble néanmoins difficile de dire si c'est la dimension communautaire préalable qui détermine le succès d'une vidéo ou, à l'envers, si le processus consiste en la fédération d'une communauté créée par le partage de goûts, par la vidéo plébiscitée.

forme d'adaptation est une reconstruction dans un nouveau contexte. *Romanzo Criminale* proposerait-il une nouvelle conception de la vie italienne ?

Le lien avec la dimension nationale, considérée centrale par Hegel lorsqu'il définit l'épopée comme « la Bible d'un peuple », émerge lorsque nous interrogeons les discours des spectateurs quant à l'*italianité* de *Romanzo Criminale*. Qu'on le consomme en Italie ou en France, cet objet à facettes multiples restitue à ses spectateurs des lectures de la notion d'italianité. La dimension collective s'impose dans toute expérience de l'objet.

Dans l'épopée, le héros incarne un système de valeurs (mais la pertinence de ces valeurs se manifeste de manières différentes selon les communautés de réception). Par exemple, le personnage du Libanais devient, pour certains spectateurs, le symbole de l'homme issu du peuple qui réalise son rêve de puissance : un rêve impossible, mais concrétisé par l'alliance des forces d'un petit groupe d'amis. Ainsi, les valeurs de l'amitié, du courage, de la fidélité et de l'honneur, *topoi* dans les films sur la mafia, deviennent centrales dans l'expérience de *Romanzo Criminale*. Le Libanais joue le rôle du héros et transmet à la première moitié du film de Placido et à la première saison de la série télévisée un sentiment tragique (le héros et sa quête de l'absolu, son conflit avec la dimension du quotidien). Plusieurs internautes, dans les commentaires d'un extrait de la série sur YouTube, citent la réplique suivante qui illustre de manière poétique sa trajectoire héroïque : « [honneur] au Libanais qui nous a enlevés de la rue pour nous indiquer le paradis. Dommage qu'il y soit arrivé avant nous. Le Libanais a toujours été en tête¹ ».

Le Libanais est comparé à un roi : la voix du peuple, dans le livre, et de nombreux commentaires dans le Web le comparent au huitième roi de Rome² ; dans une séquence de la version longue du film, le personnage avoue aimer la comparaison avec les plus grands despotes de l'Histoire. Si certains *fans* le lisent comme un personnage possédant des valeurs fortes³, par ailleurs, les gestes des personnages sont lus, dans d'autres contextes, comme des modèles pour mal faire. Les réseaux sociaux nous

¹ http://www.youtube.com/all_comments?v=HItbniXhLpk. Dernier accès le 15 juillet 2011.

² Le commentaire d'un billet de blog consacré à Francesco Montanari : « Roi de Rome, d'Italie et pas que de cela ! » <http://filmblog.girlpower.it/protagonisti/francesco-montanari-libanese-romanzo-criminale-la-serie/>. Consulté le 14 juillet 2011.

³ Ces valeurs sont soulignées par le *fan* vu précédemment qui s'est « auto-nommé » Libanais, qui, dans un entretien sur MSN, nous en explique les raisons : « j'aime ma mère ; je tiens à l'amitié et à la fidélité ; je crois avoir assez de charisme ; je ne quitterais pas la bande pour l'argent (comme le Dandy) ni pour Roberta (le Froid) ».

montrent l'appropriation ludique des groupes qui proclament « je suis sorti de la salle et je me suis senti un bandit » / « et j'ai eu envie de braquer une boutique »...

L'épopée propose à ses consommateurs une image en miroir. Elle a la fonction de conserver des modèles, tout en s'offrant comme un espace pour les détournements et les innovations.

2.7 Du redoutable qualificatif « populaire »

La télévision populaire se reconnaît à son climat. Elle travaille dans le familier. Elle s'interdit de brutaliser son public, ne lui prescrit la nouveauté qu'à petites doses, lui épargne les confrontations déstabilisantes. Elle est clairement conservatrice, soulignant les continuités, mettant en valeur ce qui offre des garanties. Aussi mal à l'aise avec les aspérités du document brut qu'avec la fantaisie débridée, elle emprunte plutôt une voie médiane : son code préféré est celui du récit. Histoires vraies ou fables, la télévision raconte. On la caractérise souvent comme fenêtre ouverte sur le monde ou machine à démocratiser les grandes œuvres de la culture. Sans doute est-elle plus fondamentalement autre chose : l'actualisation contemporaine, au travers des technologies électroniques, d'une fonction archaïque des sociétés humaines : celle du conte et du conteur. Son axe propre est celui du mythique (Bianchi, 1985 : 26).

Romanzo Criminale a été souvent accusé d'avoir eu du succès. L'étude des opinions publiées par la presse témoigne d'une tendance générale qui en fait un produit « populaire ». Les controverses dans les médias (*cf.* le cas du sondage du maire de Rome) qui éclatent à chaque nouvelle apparition d'une « brique narrative » (notamment pour la deuxième saison de la série) et que le Web fait rebondir, confirment la sensation que lorsqu'un produit, bien que légitimé comme produit « de qualité » par de nombreux critiques de la presse et commentateurs des espaces en ligne, devient célèbre, on est d'une certaine manière forcé de le regarder avec quelques soupçons¹.

Son succès auprès des jeunes de la banlieue de Rome, que l'existence de t-shirts, briquets et pages Facebook amplifient, enracine dans l'opinion commune l'idée que *Romanzo Criminale* est un produit redondant, omniprésent, donc populaire et, pour cela, de moins en moins intéressant. À la différence des contextes anglo-saxons, la culture officielle italienne a toujours relégué sous le label de culture « populaire », avec une

¹ *Cf.* Morin, 1974, *cf.* aussi Riesman, 1960.

pointe de dédain, le courant de la littérature consacrée aux exploits de criminels et policiers. La tradition du roman de genre, en Italie, nous renvoie aux grands noms de Gadda, Sciascia, mais aussi à une longue liste de productions de *gialli* qui n'ont jamais atteint le niveau de culture légitime. Les modèles culturels de *Romanzo Criminale* sont à retrouver dans la littérature et dans le cinéma. C'est dans cette combinaison de sources que se précise la spécificité de l'œuvre¹.

Le style et la rhétorique du produit marquent l'existence d'un plaisir du rapprochement de la culture populaire : les séquences de montage alterné sur le mode du *clip*, notamment, par lesquelles on a accès à une anthologie du pop des années 1970-1980, invitent les spectateurs à des lectures en termes d'*enjoyment*. Les lectures ludiques que nous avons observées (notamment les phénomènes de karaoké) témoignent de l'ouverture offerte par ce caractère de *Romanzo Criminale*.

On reproche au produit populaire de fabriquer des rêves, de mystifier le réel, d'imposer des valeurs conservatrices. Néanmoins, face à la représentation offerte par ce récit (dans sa version cinématographique et surtout dans sa version télévisuelle), les spectateurs se reconnaissent dans une zone de proximité, trouvent leurs valeurs confirmées, exposées, accréditées². Pour cela, le caractère populaire de *Romanzo Criminale* en fait un « texte » ouvert aux appropriations, à des lectures négociées, oppositionnelles, des pratiques que nous pouvons théoriser selon le modèle proposé par J. Fiske.

L'art de masse a continué d'exister jusqu'à nos jours en raison de son caractère d'accessibilité : « L'art de masse est probablement la modalité la plus omniprésente d'expérience esthétique pour le plus grand nombre de personnes³ » (Carrol, 1998) : si cet élément devient central à l'ère des réseaux numériques, nous pensons, à l'instar de L. Jullier et J.-M. Leveratto, que c'est notamment son utilité à comprendre le monde où l'on vit qui recèle des caractéristiques qui le rendent indispensable (Jullier et Leveratto, 2008). L'art de masse est à lire à l'intérieur du développement de l'histoire des médias.

¹ Le polar fait partie d'une tradition cinématographique très riche : le *poliziottesco all'italiana*, né dans les années 1970 des cendres des derniers *western spaghetti*, eût un grand succès de public et il connaît de nos jours un renouveau d'intérêt sous la catégorie de film de culte. La notion de populaire semblerait ainsi être a-systémique, transversale par rapport aux logiques de consommation : pour l'interroger, il faut produire des hypothèses, moins sur les textes que sur le rôle de ses usagers.

² Par exemple, les modèles de la société italienne et de l'*italianité* sont rejoués de l'intérieur, contrairement à ce qui arrive avec les films hollywoodiens qui mettent en scène les criminels italiens.

³ « Mass entertainment is probably the most pervasive form of aesthetic experience for the largest number of people » (Carrol, 1998). [Notre traduction].

Par exemple, on pourrait lire la Bible (ou les épopées homériques) comme un produit « grand public », s'adressant à une large audience et engageant celle-ci à glaner les éléments qui constituent le récit, à travers des textes dispersés : à l'image des chasseurs-cueilleurs, les lecteurs cherchent les sources pour la reconstitution d'un monde dans la littérature, sur des enluminures, des vitraux, des peintures... L'art populaire est le terrain des transformations d'une société (Hall, 1981) :

Oui, Internet est en train de changer notre manière d'être. [...] Il n'y a rien de nouveau dans le fait de raconter des histoires par des modalités variées et d'approfondir ces histoires avec le maximum de détails possibles ; la nouveauté c'est qu'Internet rend tout cela tellement facile. Plus les gens vont comprendre cela, plus il sera aisé de tourner le dos à ce qu'on a connu jusqu'ici et d'embrasser d'autres (mais pas forcément nouvelles) possibilités¹.

Si l'art de masse est à condamner parce qu'il « renie sa propre autonomie en se rangeant fièrement parmi les biens de consommation » (Adorno et Horkheimer, 1974 : 165-166), nous pouvons, au contraire, en le considérant comme un « art du faire » (Certeau, 1990), l'étudier dans sa spécificité, à travers les discours produits par ceux qui se l'approprient en tant que monde capable de se dilater à travers des nombreux supports.

À la base de cette perspective, demeure l'hypothèse que l'acte de consommer n'est pas un exercice passif, mais correspond à la mise en place de compétences spécifiques dans la construction d'une expérience à la mesure de chaque utilisateur.

Contrairement au propos kantien qui présuppose la nécessité du détachement de l'utile pour définir le Beau, nous pouvons affirmer que la *pop culture* contient dans sa définition même la notion d'utile : elle est prête à l'usage. Les individus s'en servent pour apprendre à vivre ; ses produits sont à démonter, réutiliser, habiter à travers une combinaison de pratiques que l'on peut rapprocher du *bricolage* (cf. aussi Staiger, 2005 : 65).

¹ « Yes, the Internet is changing who we are. [...] There's nothing new about telling stories in multiple ways and delving into these stories in as much detail as possible; all that's new is that the Internet makes it so easy. The more people understand that, the easier it will be to let go of what we've known and embrace other (not necessarily new) possibilities ». [Notre traduction].

Nous avons observé des *usages* des produits culturels par des communautés qui montrent un réel investissement dans le façonnage de nouveaux produits, mais surtout une pluralité des sens et des plaisirs trouvés par les consommateurs. Des formes de discours nous montrent que parler de *Romanzo Criminale* correspond à exprimer ses inquiétudes face au caractère insondable de l'histoire politique italienne ; ou, encore, des conversations qui mêlent public et privé et qui signalent l'efficacité de *Romanzo Criminale*—la série dans la représentation de la jeunesse.

Si nous nous interrogeons sur la place des pratiques liées à *Romanzo Criminale* dans un espace public, à partir d'un questionnement sur le rôle des médias, la culture participative peut être définie comme une force oppositionnelle. Ce phénomène peut être lu comme une activité allant à l'encontre des hégémonies, si l'on accepte la position des penseurs de l'École de Francfort considérant les industries culturelles comme une force hégémonique liée à l'instauration d'un régime. Cela définirait les pratiques des spectateurs comme des opérations de résistance à une culture provenant d'en haut, hypothèse que les études de J. Fiske (1987) nous aident à nuancer. Tout en validant l'existence de forme de négociation du message officiel comme geste mis en œuvre par certaines « subcultures »¹, nous mettons en avant la centralité du plaisir de *jouer* avec le message : « le plaisir et le pouvoir de construire du sens, de participer aux modalités de la représentation, de jouer avec le processus sémiotique – voici certains des plaisirs les plus significatifs et qui donnent plus de pouvoir que la télévision peut offrir² » (Fiske, 1987 : 239). Comme le souligne Huzinga (1934), le jeu consiste principalement en l'exploration des frontières entre les règles et la liberté. Les appropriations des spectateurs correspondent à un jeu que l'on peut rapprocher, suivant Jullier, à une expérience de la pensée : le produit culturel propose des expériences qui font réfléchir sur le quotidien.

¹ « [...] le plaisir, dans ce rôle subculturel, aide à préserver et à légitimer l'hétérogénéité de la société et cela est à lire donc de manière oppositionnelle par rapport à la force homogénéisante de l'idéologie et peut être résumé comme le plaisir/le pouvoir d'être différent ». « [...] *pleasure, in this subcultural role, helps to preserve and legitimate the heterogeneity of society and is thus properly seen as oppositional to the homogenizing force of ideology and can be summed up as the pleasure/power to be different* » (Fiske 1987 : 234). [Notre traduction].

² « *the pleasure and the power of making meaning, of participating in the mode of representation, of playing with the semiotic process – these are some of the most significant and empowering pleasures that television has to offer* ». [Notre traduction].