

## Pratiques d'imitation

Parmi les pratiques d'imitation, nous classons avec Genette toutes les opérations dans lesquelles on assiste à la production d'un nouveau texte qui en évoque un autre. L'hypotexte est imité par un autre texte produit *ex novo* par les utilisateurs, avec ou sans transformation lexicale ou syntaxique : comme pour le doublage, ces pratiques de transtextualisation comportent une modification sémantique.

Cette relation est fondée sur la constitution préalable d'un modèle générique. Le texte original peut être présent à l'image, sous forme de citation, ou, dans la plupart des cas, en être absent (il s'agira alors d'une parodie *in absentia*, qui repose sur le partage de contenus culturels, comme l'a souligné F. Jost<sup>1</sup>). Pour cela, cette catégorie est très intéressante pour l'analyse d'un récit qui se propose comme un monde à explorer par le spectateur. Le récit transmédiat fournit des codes de lecture, il devient une encyclopédie que les consommateurs peuvent à tout moment enrichir ; dans ce cadre, les pratiques des spectateurs sont à lire comme la mise en place de la connaissance de cette encyclopédie et de l'exposition de sa propre expertise dans une communauté. Comme toute opération hypertextuelle, le fonctionnement de ces pratiques se base sur les compétences herméneutiques des lecteurs, demande la connaissance d'un système de signification sur deux plans : un premier plan et fond, une série d'informations immédiatement visibles et un contexte qui demande d'être étudié. C'est un fonctionnement comparable à celui de la métaphore : « les deux demandent aux lecteurs de construire un deuxième sens à travers des déductions autour d'assertions de surface et compléter ce qui est en premier plan avec la reconnaissance et la connaissance d'un contexte en arrière-plan<sup>2</sup> » (Hutcheon, 2006 : 34).

Signalons que la plupart des exemples que nous citons rendent visible le lien avec le récit d'origine, que cela soit par l'affichage du titre *Romanzo Criminale* ou du nom de la « Banda della Magliana ».

Ajoutons que l'étiquette proposée par la plupart des auteurs de ces vidéos est celle de la parodie. Il semblerait que, pour la plupart des utilisateurs, la parodie est un terme apte à recouvrir toute opération qui consiste à détourner le sens de l'original à

---

<sup>1</sup> « Pour le parodiste, au fond, le bénéfice réside dans la complicité qu'il introduit avec son lecteur ou son spectateur » (Jost, 1989 : 325).

<sup>2</sup> « [...] both require that the readers construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a backgrounded context » [Notre traduction].

travers la production d'une vidéo personnelle. Cette observation nous pose face à un problème terminologique qu'il faut affronter afin de pouvoir présenter de manière ordonnée les résultats de notre recherche. Si pour M. Butor (cité par Genette, 1982), toute sorte de citation est une parodie en tant qu'opération de transcontextualisation, G. Genette, quant à lui, propose une définition transhistorique de la parodie, allant rechercher son origine dans le drame satyrique qui accompagnait (comme l'indique son préfixe *para-*) les tragédies dans la Grèce ancienne. Le fonctionnement de la parodie est fondé sur le contraste, la discordance, le décalage : une inversion des caractères des personnages et des situations, ou leur exagération ; le résultat de ces productions est un excès de sens qui surprend.

La parodie ne s'émancipe jamais du sens de l'original, elle se construit sur celui-ci, en l'exacerbant (jusqu'à produire du hors-sens). À l'instar de L. Hutcheon (2000), qui à son tour se réfère à la définition de Deleuze (1986), nous devons considérer la parodie comme une opération de « réécriture avec une différence », dont les intentions peuvent être très différentes les unes des autres : « Ce qui est remarquable dans la parodie moderne est sa gamme d'intentions – de l'ironique et badin au méprisant et ridiculisant<sup>1</sup> » (Hutcheon, 2000 : 6). La parodie au sens strict se différencierait des opérations d'adaptation ou du plagiat, par un élément rhétorique primaire : elle possède un sens ironique voulu par son auteur. À travers l'ajout d'innovations concernant le contenu, elle arrive à générer un effet comique dérivant du rabaissement de l'hypotexte (comme pour certains doublages) ou de sa transposition dans des situations inédites.

Par ailleurs, on observe que les parodies strictes s'attachant à un seul hypotexte sont de plus en plus rares : à leur place, on trouve des pastiches. À l'instar de D. Château, lorsque les modifications concernent le contenu, on parlera de parodie, lorsqu'elles concernent le style, on parlera de pastiche. Les vidéos identifiables comme parodies au sens strict sont celles qui imitent, en les détournant, des scènes cultes. Bien que les productions observées présentent des caractéristiques de détournement de l'original, il demeure un doute quant au choix de la catégorie de la parodie, en raison du manque d'une intention purement satirique : le produit d'origine n'est jamais exclusivement la cible de ces opérations qui demeurent dans un territoire ambigu, entre hommage et clin d'œil au second degré. La catégorie genettienne de « forgerie »

---

<sup>1</sup> « *what is remarkable in modern parody is its range of intent – from the ironic and playful to the scornful and ridiculing* » [Notre traduction].

pourrait servir à décrire ces pratiques imitatives, se définissant comme une opération qui a pour objectif d'effectuer une imitation « sérieuse » du texte (voir aussi Henry, 2003 : 241).

Si, dans le cas de la parodie, on est face à des procédés de distanciation (« C'est le genre lui-même, c'est son style, son langage, qui sont comme *insérés entre des guillemets* qui leur donnent un ton moqueur » (Bakhtine, 1978 : 414)), au contraire, le pastiche cherche la proximité, la similarité, les correspondances. Néanmoins, la parodie n'est pas comparable à la satire, de laquelle elle se différencie en ce que son sens perturbateur a une cible « interne », le texte, alors que la satire vise à produire une attaque morale ou sociale. Les deux demandent une distance critique et supposent un jugement moral, mais la satire possède une connotation négative, elle vise « à défigurer, à rabaisser, à blesser<sup>1</sup> » (Highet, 1962 : 69, cité par Hutcheon, 2000 : 44).

C'est sur cette distinction que nous pouvons continuer la construction de notre taxinomie. Les vidéos observées dans notre enquête ethnographique peuvent être classées à l'intérieur de deux sous-catégories : la forgerie et le pastiche, allant de l'imitation visant à la fidélité à une séquence précise de l'original, sans ou avec intention satirique, à un travail sur l'hypotexte visant à reproduire davantage le style que des éléments précis du contenu.

#### **2.2.2.1 La forgerie**

Une première série d'exemples dans cette catégorie de pratiques d'imitation est centrée sur le plaisir de refaire des séquences de l'original, en respectant la syntaxe et le sens, avec une intention « sérieuse ». Il s'agit, dans la plupart des cas, d'un exercice de style, ou d'un *remake*, réalisé collectivement par un groupe de *fans*. Par exemple, la séquence dans la voiture du Dandy est réécrite à travers une nouvelle mise en scène : les utilisateurs produisent une vidéo dans laquelle ils imitent les personnages et leurs répliques (avec plus ou moins de succès, comme en témoignent les commentaires des utilisateurs)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « *to distort, to belittle, to wound* ». [Notre traduction].

<sup>2</sup> <http://youtu.be/rSpk7oHIIP4>

<http://youtu.be/kwI3yMwACIY>

[http://youtu.be/6SEuxSgD\\_P4](http://youtu.be/6SEuxSgD_P4). Dernier accès le 27 septembre 2011.

Les spectateurs n'hésitent pas à se mettre face à la caméra et à re-tourner leurs scènes favorites, sans gêne<sup>1</sup>, avec les moyens techniques dont ils disposent. On y observe une imitation plus ou moins marquée des personnages, des décors, des costumes, des voix (notamment l'accent romain), avec une exagération des caractéristiques (déjà observée dans le cas des doublages : la démesure est un élément fondamental de ces formes) et un affichage assumé du caractère bricolé de la production, qui contribue aussi à la création d'un sens incongru, d'une gratuité excentrique<sup>2</sup>.

La présence de ces vidéos dans le site de partage doit être justifiée par une adhérence aux canons de YouTube, consistant en une certaine durée et à la capacité à créer un effet de retour chez les autres utilisateurs. Il est possible de mettre en évidence des cas heureux et des cas moins heureux d'adaptation à ce dispositif.

Une vidéo tournée avec un téléphone portable par un groupe d'adolescents porte comme titre « Mort du Terrible place Moro »<sup>3</sup> (son auteur, *Sirio 2306*, est le même qui a produit aussi une des vidéos de Dandy et la musique que nous avons décrite plus haut).

Il s'agit d'une courte séquence (1'19'') qui refait la séquence du meurtre du Terrible de la série télévisée, séquence que les utilisateurs de YouTube consacrent comme un *clip* culte (par le nombre de vidéos de l'extrait original qui circulent et par le nombre de vues). La séquence originale se construit sur la chanson *Tutto il resto è noia* (F. Califano, 1976) en montage alterné entre des plans qui montrent le mariage de Fil de Fer (où l'on voit le Libanais qui danse et le chanteur sur son estrade) et l'assassinat de l'ennemi historique du Libanais, dans sa tanière, par la main du Froid.

Le *remake* de *Sirio 2306* est tourné la nuit, dans un square de Rome, par trois amis adolescents et monté sur la musique de Califano (jouée à travers le téléphone portable). L'ambition dans cette performance est de tourner, en plan séquence, une séquence de montage alterné, tout en gardant les actions des quatre personnages : le Libanais, Califano, le Froid et le Terrible. Les auteurs de la vidéo le font ainsi : la séquence s'ouvre sur un plan rapproché qui cadre deux adolescents qui interprètent le

---

<sup>1</sup> Signalons le rôle centrale du « mauvais goût » dans les phénomènes du Carnival (*Cfr.* Bakhtine mais aussi Fiske, qui parle de « bad taste » et de son rôle oppositionnel aux hégémonies culturelles, 1987).

<sup>2</sup> La pratique du *remake* est consacrée à son tour par le film *Be kind, rewind* (Michel Gondry, 2008) – les films *suédés*.

<sup>3</sup> <http://youtu.be/9BoSeRXKM9M>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

Libanais et le Froid. Le Libanais explique à l'ami qu'il doit planter le couteau dans le cœur du Terrible et s'éloigne, pour ensuite rentrer dans le cadre une fois que le Froid en est sorti, afin d'annoncer l'arrivée du chanteur. Le téléphone portable suit les mouvements des acteurs, laisse entrer dans le cadre un troisième personnage, habillé en blanc (on découvrira peu après qu'il porte un sweater avec une image du Libanais estampillée), s'approche de lui, mettant en évidence son geste de mimer un microphone : le personnage commence à chanter, synchronisant ses lèvres avec la voix du chanteur. Après quelques hésitations, l'acteur qui interprète le Froid entre dans le cadre, le chanteur en sort, le téléphone suit les gestes du Froid qui s'approche d'un troisième acteur assis sur un banc public, mime le geste d'une fusillade, dit sa réplique (« con tanti saluti da parte del Libano »), mime le geste de lui planter un couteau (une branche) dans le cœur et s'éloigne, la caméra pointe vers le sol et la vidéo se termine.

On remarque dans cette vidéo, où la musique joue un rôle primaire, la centralité de la performance de type karaoké : si la séquence originale était célébrée pour son pouvoir d'*enjoyment* postmoderne typique du *clip*, la même intention est présente dans ce *remake* amateur. Si les détails techniques (qualité du tournage, lumière, jeu d'acteur, mouvements de la caméra, accessoires) ne sont pas soignés, l'intérêt principal des auteurs de la vidéo semble être dans la synchronie des gestes avec la musique. La séquence n'est pas crédible (les commentaires des autres utilisateurs indiquent son insuccès), elle est même incompréhensible pour ceux qui n'auraient pas vu l'original, mais elle « fonctionne » comme séquence *clip*. *Romanzo Criminale* fait preuve, dans ce cas, de sa force d'évocation d'une atmosphère qui est reconnue comme une valeur presque sacrée.

Alors que la séquence montre un engagement de la part de ses auteurs, même si les moyens sont faibles, le succès est à portée de main, comme le montre une vidéo qui reproduit la rencontre du Libanais et du Terrible pour un accord, séquence chargée d'une gravité visible dans les gestes et dans les regards des protagonistes, bien que tournée dans la cuisine d'un appartement<sup>1</sup>.

Lorsque les productions des internautes n'arrivent pas à reproduire les atmosphères du monde du récit original et, au contraire, exposent la gratuité de la performance, les commentaires s'acharnent contre leurs auteurs. Dans un cas similaire, les protagonistes sont interprétés, encore une fois, par un groupe d'amis qui ne semblent

---

<sup>1</sup> [http://youtu.be/PE4EnAkqu\\_g](http://youtu.be/PE4EnAkqu_g) Dernier accès le 27 septembre 2011.

pas se préoccuper de soigner les décors, ni la mise en scène, ni les costumes (ils se limitent à fumer des cigarettes et à parler avec un accent romain)<sup>1</sup>. Encore une fois, la vidéo est tournée dans une cuisine et avec un téléphone portable. Cette fois-ci, les commentaires des internautes attaquent le manque de précision dans la création du produit et s'insurgent contre l'outrage qu'il représente envers *Romanzo Criminale* : « Vous n'avez pas le sens du sacré... pratiquement cette vidéo est un blasphème, juste un mot pour vous, vous êtes des blasphèmes... Touchez à tout ce que vous voulez mais pas à *Romanzo Criminale* ».

Cette interview sur MSN nous restitue une image très précise des productions des adolescents sur YouTube, du point de vue d'un usager italien qui se considère un « vrai *fan* » :

« Malheureusement ce n'est que des misérables parodies d'ados qui imitent les acteurs, se filment et se mettent sur YouTube »

« ;) »

« Finalement YouTube ne sert qu'à revoir quelques séquences cultes, et beaucoup de vidéos du site Sky n'y sont même pas »

« Est-ce que ces parodies blessent ton amour pour *RC* ? »

« Non, elles me font de la peine<sup>2</sup> ».

Différemment, on retrouve des exemples d'exercices de style réalisés dans le cadre d'une école de cinéma française, l'ESEC<sup>3</sup>. Les élèves imitent le modèle en produisant des copies qui doivent respecter certains canons formels ou de contenu. Par exemple, la scène culte du partage du butin, qui correspond à la genèse de la bande, est tournée dans le respect des répliques originales (traduites, à l'exception de la phrase « Roma è grande »), dans le mouvement de caméra autour de la table où sont réunis les personnages, mais elle présente quelques éléments d'innovation dans certains détails. Si la mise en scène respecte le nombre des personnages autour de la table, on observe l'ajout d'une jeune femme prisonnière qui sera tuée à la fin de la séquence. De plus, l'image est en noir et blanc, alors que le film de M. Placido est en couleurs. Il est possible d'observer également certains éléments relevant de la différence de cultures qui

---

<sup>1</sup> <http://youtu.be/cUgkMM-duVo>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

<sup>2</sup> Entretien personnel MSN.

<sup>3</sup> <http://youtu.be/EoJONpWj9NU>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

se rencontrent (culture française qui relit la culture italienne). Preuve de cela est l'ajout, pour les génériques de fin, d'une musique rappelant le genre *western spaghetti* de Sergio Leone, qui contribue à situer l'extrait dans un contexte marqué par l'italianité (bien que par rapport au film original la musique produise un effet de décalage).

Ces cas nous montrent une approche fidèle du film de Placido, car ils recherchent l'appartenance à une source reconnue, le médium cinématographique. Les innovations ne sont que les variations acceptées dans le cadre d'un exercice de style, mais elles relèvent surtout de la distance culturelle du pays de production ou de la singularité de chaque réalisateur. *Romanzo Criminale* est pris comme exemple d'un cinéma de qualité : l'imiter sert alors à l'usager pour apprendre une technique ; la fonction pragmatique du nouveau produit sera aussi celle de sa célébration en tant que modèle.

Nous sommes dans le cadre d'une adaptation qui ne déborde pas le cadre des limites institutionnelles imposées par le contexte scolaire. D'ailleurs, ces vidéos ne sont sur YouTube qu'à titre expérimental. Elles ne naissent pas pour cet environnement et cela est visible du fait que leur succès est réduit (elles ne dépassent pas les 2 000 vues) et qu'elles semblent respecter un format imposé (entre 3 et 4 minutes). Elles ne possèdent pas le désir de fonctionner pour une audience : leurs auteurs ne cherchent pas une réaction en retour, mais ils s'arrêtent à la publication sur le site de partage (par un professeur de l'école, comme on le découvre sur la chaîne de celui qui les a publiées).

#### **2.2.2.2. Les parodies**

Lorsqu'on est confronté à des opérations satiriques, nous pouvons parler de parodie, une forme d'appropriation qui met en jeu des univers dilatés par l'ajout de matériel étranger à l'hypotexte.

De nombreuses vidéos qui circulent sur YouTube se nomment « parodie » : on assiste presque à un abus de ce terme. Il est donc nécessaire de trouver une définition exacte de cette pratique de transformation. Ce problème de terminologie signale, par ailleurs, une spécificité de l'environnement de YouTube, dans lequel prennent forme des produits plus proches de ce que nous avons défini, avec Genette, comme « forgerie ». Par souci de clarté, nous dirons que les vidéos identifiables comme parodies au sens

strict sont celles qui imitent, en les détournant, des scènes cultes. La différence des produits de la présente catégorie avec les produits présentés plus haut est la distance ironique (Hutcheon, 2000 : xi), qui consiste aussi dans la conscience d'un public capable de reconnaître cet élément d'ironie (puissance pragmatique qui dépend du contexte).

L'étymologie du terme indique l'action de placer « à côté » (*parà*) de l'original un autre texte (*odos*) qui, selon la tradition grecque (le *drame satyrique*), latine (les *attelanes*), ou chrétienne (la *parodia sacra*), servirait de contrechamp « officiel », notamment à la tragédie ou à des célébrations rituelles. Bakhtine remarque la présence constante de cet aspect double de la perception du monde. Le rire accompagnait toujours les cérémonies et rites civils de la vie courante<sup>1</sup> ; ainsi les bouffons « parodiaient chacun des actes du cérémonial sérieux ». Tel le bouffon, la parodie effectue une opération de déconstruction n'effaçant pas l'original et qui se place dans un contexte de critique autorisée des conventions sociales<sup>2</sup>.

Une des spécificités de la parodie est sa durée : par rapport au pastiche, que nous analyserons dans la section suivante, elle est généralement plus brève. Cela dépend de la centralité de l'effet émotionnel, de l'ironie qui doit surgir d'un détail incongru ou de la justesse d'un rythme dans les répliques ou dans les gestes. Ainsi, de nombreuses parodies prennent la forme de la fausse bande-annonce, comme « *Romanzo Criminale* parodie : avant-première »<sup>3</sup>, que son auteur décrit comme une avant-première de la mini-série qu'il tournera un jour (Internet regorge de bandes-annonces de films jamais réalisés), ou « *Avanzo Criminale* »<sup>4</sup>, des réécritures avec des transformations micro- ou macroscopiques qui donnent lieu à un détournement de l'original.

---

<sup>1</sup> « Un *second monde et une seconde vie* [italique de Bakhtine] auxquels tous les hommes du Moyen Âge étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande, dans lesquels ils *vivaient* à des dates déterminées. Cela créait une sorte de *dualité* du monde ». (Bakhtine, 1970 : 13).

<sup>2</sup> Il faut néanmoins être prudent dans l'application des théories de Bakhtine à la culture populaire contemporaine, qui se développe sur des bases idéologiques complètement différentes : « Ce renversement ironique de la perspective confidente de Bakhtine devrait fonctionner comme un avertissement pour nous lorsqu'on discute ou on applique les théories de Bakhtine à la culture contemporaine, spécialement si l'on rappelle que ses notions – y compris le dialogisme – étaient toujours enracinés dans l'histoire, dans un contexte temporel et spatial défini ». « *This ironical reversal of Bakhtin's confident perspective should act as a warning to us in our discussion or applications of Bakhtin's theories to contemporary culture, especially if we remind ourselves that his own concepts – including dialogism – were always rooted in history, in the specificity of time and place* » (Hutcheon, 2000). [Notre traduction].

<sup>3</sup> <http://youtu.be/2NWnGFVN8SI>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

<sup>4</sup> <http://youtu.be/Gkft4xHA5jw>. Dernier accès le 27 septembre 2011.



Il s'agit de la mise en scène de séquences imaginaires, inspirées des atmosphères de *Romanzo Criminale*, où les protagonistes ont des pseudonymes chargés d'ironie, un aspect physique qui accentue les caractères des originaux en les détournant (Dandy porte une perruque, emphasiant son amour pour le soin de son aspect), éléments du travestissement burlesque décrit par Genette. Les répliques se concentrent sur des plans criminels dont on ne comprend pas le but, le contenu est donc pris comme cible, en ce qu'il est exposé comme étant un pur prétexte. La parodie est centrée sur l'exagération et la désacralisation des rôles des criminels par le biais de l'insertion de détails incongrus, la mise en évidence de clichés du monde des gangsters (maquillage, gestes) et la banalité des répliques. En ceci, elle met en œuvre des opérations d'ordre axiologique, portant sur la valeur attribuée aux actions et à tout ce qui caractérise un personnage, réalisant une différence entre les valeurs du modèle et les valeurs des personnages des hypertextes. Par ailleurs, ces opérations peuvent comporter une canonisation des valeurs proposées par l'hypotexte, leur célébration.

« Manzi criminali »<sup>1</sup> est une mini-série parodique qui se présente d'abord avec une bande-annonce<sup>2</sup> et qui continue sur trois épisodes. Tournée par des adultes, disposant de moyens non négligeables à en juger de la qualité de l'image, des costumes, de la présence d'une voiture de l'époque, elle consiste en une imitation du style de *Romanzo Criminale*, avec des renvois soignés aux atmosphères du poliziottesco (musiques, voitures d'époque, costumes), et l'insertion d'éléments ironiques en décalage avec le ton sombre du produit original. On y observe des éléments de charge : l'excès des postures, la perruque qui ridiculise un des protagonistes, l'altération des pseudonymes. L'élément d'ironie est donné par le fait que les personnages sont montrés comme les membres d'un gang mettant en œuvre une activité criminelle, mais qui ne sont pas capables de la porter à terme. Le parler n'est pas en dialecte romain, comme le remarquent plusieurs internautes dans les commentaires (bien qu'en général, les commentaires félicitent la réussite du travail).

Ou encore, « ROMANZO DEMENZIALE LA SERIE piamose roma »<sup>3</sup>, mélange de pratiques de transformation et d'imitation, consiste en un montage alterné de

---

<sup>1</sup> <http://youtu.be/9DbJhJlfsCs>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

<sup>2</sup> <http://youtu.be/T4Wq8ZfMQQs>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

<sup>3</sup> <http://youtu.be/8zn1ufyJvbM>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

quelques plans de la série, de plans tournés dans un appartement par un groupe d'adolescents et de plans sur une peluche à l'image du personnage d'une célèbre série d'animation, Homer Simpson. L'effet parodique naît du rapprochement de sources textuelles originellement éloignées : les mouvements de la peluche sont synchronisés avec les répliques du personnage qui dans la série s'appelle Satana.

Dans ce cas, l'univers fictionnel de *Romanzo Criminale* s'élargit grâce à l'insertion d'éléments étrangers au texte. La scène de la série est adaptée au contexte de la réception et est investie d'une lecture personnelle, mais elle est aussi chargée d'éléments d'une culture originellement étrangère bien que télévisuelle (la série *The Simpsons*). La créativité *grassroot* est ainsi insérée dans un schéma officiel, en le faisant éclater de l'intérieur, mais aussi en le célébrant comme scène culte ; la scène est habitée par ses spectateurs qui s'insèrent à l'aide du montage dans le monde de la fiction. *Romanzo Criminale* est apprivoisé par la pratique parodique, conformément à ce que souligne G. Genette lorsqu'il dit qu'elle peut être comparée à un procédé de familiarisation.

La forme brève de l'extrait rend possible un jeu de reprise et de déconstruction, à travers des modalités « lo-fi » : le budget ne permettant pas de produire des vidéos de bonne qualité et très longues, les adolescents « font avec » et arrivent à faire circuler dans le réseau leur vision personnelle, destinée à être commentée dans une perspective ludique. Le commentaire ajouté par les auteurs est « comme vous ne l'avez jamais vue », ce qui indique la volonté de produire un contenu surprenant, dans une logique d'expérimentation. La brièveté sert à faire de ces produits des objets d'échange. Elles deviennent des sketches basés sur le rythme, la condensation des éléments du récit et un « amour du cinéma » très lié aux goûts personnels de leur auteurs.

Parfois, l'objet de ces parodies est le cliché des *fans* de ce genre de film ; il s'agit d'une satire qui attaque l'excès des postures et les caricatures involontaires que les *fans* produisent. De nombreux groupes d'amis réalisent des vidéos dans lesquelles les photos de chacun des membres du groupe, accompagnées d'un pseudonyme en surimpression, sont montées sur la musique originale du film ou de la série<sup>1</sup>. Dans ces

---

<sup>1</sup> <http://youtu.be/WZ1-eUnVPc0> ;  
<http://youtu.be/2mwXv4BTHsQ> ;  
<http://youtu.be/7YSzNVeouxI>, Dernier accès le 27 septembre 2011.

portraits, qui imitent la séquence du début du film de M. Placido, où tous les protagonistes sont présentés par un procédé similaire (à une différence près : il s'agit d'images en mouvement), les clichés du genre sont portés à l'extrême. Lunettes de soleil, cigarettes, expressions du visage sont les éléments reproduits par des adolescents et de jeunes adultes de différentes extractions sociales et dessinent une image de *Romanzo Criminale* qui passe d'abord par l'adhésion à ces représentations stéréotypées de la force masculine. Les techniques du corps sont le premier élément auquel les parodies s'attachent, donnant lieu à une exagération qui est à lire comme l'exemple du paradoxe de la parodie. En effet, dans cette émulation du style des criminels on observe une tendance à l'hommage.

Le point commun des expériences montrées dans ces exemples est, d'une part, l'objectif qu'ont leurs auteurs de reproduire des séquences précises du film ou de la série et, d'autre part, l'évaluation de leur qualité par la communauté sur la base d'une comparaison entre un ensemble de contenus et une forme reconnaissables : il s'agit d'imitations sérieuses que l'on a décidé de classer comme « forgeries » (Genette, 1982). Dans d'autres cas, l'hypotexte est moins aisément définissable. Nous sommes alors dans le cas du pastiche véritable, entendu comme imitation du style.

### 2.2.2.3 Le pastiche

Décrivant son expérience d'écrivain, Proust louait les vertus « exorcisantes » du pastiche:

Pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, avec Mme de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire (Proust, 1971 [1920]).

Nous pouvons comparer cette image à celle des spectateurs qui, suite à l'expérience du film ou de la série, ne peuvent pas arrêter de répéter les gestes et d'imiter les personnages de *Romanzo Criminale*, et qui décident de se filmer dans la mise en scène de ces performances qui ne sont pas forcément liées à la reproduction d'une séquence en particulier. Le pastiche consiste en une expérience d'imitation de la forme, dans lequel ne manque pas le plaisir d'ajouter des touches d'humour personnel, « dans un régime de la taquinerie, où se moquer est une façon d'aimer et où l'ironie n'est qu'un détour de tendresse ». (Genette, 1981 : 160). Il requiert de maîtriser un ensemble de connaissances : « [...] imiter précisément, dans son éventuelle singularité, un texte singulier, c'est d'abord constituer l'idiolecte du texte, c'est-à-dire en identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment » (Genette, 1982 : 90).

YouTube contient différents *pastiches* d'amateurs, qui naissent pour le partage et qui se montrent comme le résultat d'un projet structuré et soigné dans les moindres détails (en témoigne le fait que les auteurs se font de la publicité dans les différents forums consacrés à la série, ainsi que dans l'espace des commentaires de nombreuses autres vidéos).

« Anni Spietati »<sup>1</sup>, en plusieurs « épisodes », met en scène des personnages inspirés de ceux du film et de la série, mais portant des noms différents (on remarque aussi la présence d'une femme). Le projet est ambitieux, le commentaire d'un utilisateur qui félicite l'exploit souligne l'admiration pour la capacité du groupe de mettre en scène un projet d'une telle envergure : « Fantastique ! Bravo ! c'est ce que je rêve de faire, mais je suis seul... j'ai appris par cœur le « criminel » et je le joue tout seul ».

Néanmoins, ce produit reçoit aussi des critiques très dures de la part des autres utilisateurs de YouTube : les interprètes, qui sont tous des adultes et qui n'ont ni une physionomie adaptée ni l'accent romain, donnent continuellement lieu à des situations de comique involontaire. Ainsi, les commentaires des internautes sont surtout des critiques qui ciblent la pauvreté du jeu d'acteur, l'accent, et attaquent de manière parfois très polémique les auteurs de la vidéo en question en les accusant de mégalomanie.

Il est intéressant de noter que, dans ce cas, l'hypotexte est représenté à la fois par la série et par le film : la cible de cette production est donc l'encyclopédie générique

---

<sup>1</sup> <http://youtu.be/ZdOivOZgMyI>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

mobilisée par *Romanzo Criminale* comme objet culturel possédant la force d'évocation d'un monde. On remarque l'exagération, la saturation caricaturale, la « charge », par exemple dans l'imitation des gestes du Libanais. L'intention satirique manque à ces produits qui se veulent au contraire des hommages : dans tous les cas analysés, le produit se situe entre le désir de se référer de manière admirative à l'hypotexte et de produire un effet de « moquerie » dépendant de son insertion dans une communauté.

Pensés pour une audience de YouTube, ces produits répondent, dans la plupart des cas, à des normes imposées par le dispositif (la durée, la recherche de l'effet) et l'appréciation de la part des internautes est directement responsable de leur succès.

Signalons une vidéo que nous pouvons classer dans la catégorie du pastiche, en ce qu'elle se propose de restituer le style du produit avec une attention pour l'imitation des comportements des personnages de la bande, sans faire directement référence ni au titre ni à une version précise du récit transmédiat.

Dans « Criminal 2° épisode (Banda della Magliana)<sup>1</sup> », l'objectif de l'auteur est de se mettre en scène dans une situation mimant le dispositif de l'entretien, dans laquelle il répond à des questions concernant son style de vie « criminel ». Il porte des lunettes de soleil, fume une cigarette, une bouteille d'alcool est à ses côtés. La caméra fixe le cadre en plan rapproché, les lumières dramatiques construisent une atmosphère ressemblant à celle du film ou de la série ou, plus généralement, reprenant des figures de style du genre film de gangsters. L'élément comique consiste dans le fait que, parfaitement calé dans le rôle, il répond à des questions concernant la retraite des criminels, son rapport avec les femmes, son amour pour les voitures de luxe, ses opinions politiques. Cette vidéo témoigne d'une appropriation stylistique et de sa réactivation dans un contexte différent, à travers le dispositif de l'entretien journalistique. *Romanzo Criminale* devient matière pour des questions existentielles : il se révèle fonctionner comme un monde susceptible de générer des réponses autonomes des supports qui le véhiculent (le livre, le film et la série), dans des contextes différents. Son encyclopédie générique est ainsi mise à l'épreuve par ce *fan* qui se montre capable de la maîtriser non seulement du point de vue du style, mais également en ce qui concerne les contenus.

---

<sup>1</sup> <http://youtu.be/k8yeNXPEiFE>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

À différents degrés, la volonté de produire un hommage découlant de l'admiration ou, même, de l'amour pour *Romanzo Criminale* est toujours présente : c'est ce que remarque L. Hutcheon : le paradoxe de la parodie consiste à trahir le texte d'origine tout en le célébrant. Cette opération comporte une lecture de la « Banda della Magliana » non pas comme groupe de criminels, mais comme un clan d'amis, dont les attributs masculins sont mis en avant comme des valeurs partagées par une culture. Les criminels de *Romanzo Criminale* sont lus par des communautés d'adolescents mâles, Italiens ou Français, comme des figures héroïques dont, tout en prenant soin de marquer une distance ironique, on ne peut s'empêcher d'admirer les vertus d'autorité, force physique, honneur. Aussi, les personnages deviennent les symboles de la tentative de dépasser l'insécurité masculine (cf. Fiske, 1987 : 211), découlant notamment de l'absence de pouvoir social chez les auteurs de ces produits (ce sont des adolescents, appartenant à la classe moyenne). Cette remarque nous conduit à la problématique liée à la culture expressive, liée à ces pratiques, que nous analyserons dans le chapitre suivant. Avant de conclure le présent chapitre, nous proposons d'observer d'autres formes d'appropriation qui nous permettront de confirmer certaines remarques, ainsi que d'élargir l'horizon de notre réflexion : les *fanfictions*, le *fan art*, les créations musicales.

### **2.3 Dilater le monde de *Romanzo Criminale***

Dans ce dernier sous-chapitre, nous analyserons des productions de *fans* qui confirment la notion de monde fictionnel comme « univers étendu » (cf. Jullier, 2005) que l'on pourrait classer parmi celles que Genette définit en « pratiques hyperartistiques » (Genette, 1982). Il s'agit d'appropriations de *Romanzo Criminale* réalisées à travers des supports différents (littérature, musique, bande dessinée), mettant en jeu des similitudes et des correspondances qui révèlent le caractère transartistique des pratiques de dérivation, mais aussi des disparités qui signalent la spécificité irréductible de chaque art. Chacune de ces pratiques signale également une appropriation dans le cadre d'une communauté ayant ses propres règles et valeurs qui déterminent les directions différentes dans lesquelles l'univers fictionnel s'élargit.

### 2.3.1 Les *fanfictions*, une pratique genrée

Un premier exemple d'usage de *Romanzo Criminale*, comme matière première pour des productions ayant une ambition artistique indépendante de l'hommage ou de la parodie et constituant des formes de dilatation du monde du récit, est représenté par les *fanfictions*. Dans cette forme d'appropriation, les spectateurs mettent en œuvre leur talent d'auteurs littéraires : les personnages sont placés dans de nouvelles situations et suivent de nouvelles destinées. Ils sont réappropriés par les internautes à partir des fantaisies personnelles et diffusés dans les espaces en ligne sans intérêt économique, mais pour donner voix à un besoin personnel, à l'urgence d'ajouter sa propre interprétation du monde du récit. C'est la superposition d'un apport personnel à un produit industriel :

- Cela a correspondu à offrir quelque chose de moi à une situation qui m'a frappée. C'est une sorte d'urgence qui vient de l'intérieur : tu vois une certaine scène et tu te dis : « je dois y écrire dessus » et cela en raison d'un sentiment de beauté inachevée que la séquence t'a laissé<sup>1</sup>.

Typiquement écrites par des femmes<sup>2</sup>, les *fanfictions* sont des textes littéraires rédigés selon des normes relevant de l'environnement dans lequel elles sont produites et qui portent des marqueurs les rendant identifiables par la communauté. Chaque texte doit signaler le récit (ou les récits) de fiction d'origine, les personnages concernés, le genre dans lequel il s'inscrit et des éventuels avertissements concernant le contenu (*rating* et présence de *spoilers*). Souvent, une introduction est présente, dans laquelle l'auteur introduit le monde qu'elle décrit et explique les raisons de son choix, le contexte dans lequel l'histoire est née, les recherches effectuées, parfois des excuses pour le temps qui s'est écoulé entre un épisode et un autre. Un auteur, par exemple, commente son texte en disant : « Franchement, ce récit existe parce que je suis complètement incapable d'élaborer les deuils au niveau des *fandoms* »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> (Notre traduction). Entretien personnel *via* Facebook.

<sup>2</sup> Cf. aussi: « les filles sont un meilleur public de séries que les garçons » (Esquenazi 2009b : 66).

<sup>3</sup> <http://poly.our-cross.net/fic/ghost>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

En ce qui concerne la forme de ces textes, signalons que la majorité des productions autour de *Romanzo Criminale* ne se développent que sur un seul chapitre (elles sont appelées « one shot »).

Les textes sont ensuite évalués par la communauté selon une série de critères spécifiques (une terminologie des *fanfictions* s'est développée au cours des années, constituant un véritable jargon pour les initiés) : grammaire et lexique ; originalité ; style ; IC (terme concernant la conformité du comportement des personnages de la *fanfiction* par rapport à leur comportement dans le monde canonique)<sup>1</sup> ; emploi de la citation ; jugement personnel.

Ces « cadres » (au sens de Goffman) témoignent de la volonté de constituer un fond de contenus répondant à une certaine notion de qualité qui correspond à des critères partagés, contribuant à la définition d'espaces en ligne ayant leur originalité, leurs valeurs. Les communautés de *fanfiction* génèrent des pratiques culturelles qui leur sont spécifiques et, ainsi, des hiérarchies internes, des formes d'évaluation et des stratégies de construction des contenus. On observe la volonté de la part de la communauté de signaler le respect ou l'infraction de certains codes du monde fictionnel d'origine, comme le caractère des personnages, leurs rapports de force, certains éléments de la structure narrative : les lectures « *against the grain* » ou oppositionnelles prennent toute leur ampleur du moment où elles sont signalées comme telles. La présence de ces productions manifeste la puissance de l'univers narratif : plus elles sont nombreuses, plus l'univers se montre comme explorable, extensible. Toute manière de dilater du récit est possible dans ce genre de bricolage spectaculaire et, cela, pour des raisons de facilité d'accès aux moyens de production (tout le monde possède un clavier sur son ordinateur) et à l'absence de censure.

Ainsi, si une grande partie de ces récits sont centrés autour de thématiques sentimentales, d'autres se démarquent de manière très nette en tant que porno, comme le témoigne une *fanfiction* qui, prenant appui sur la série, réinterprète une rencontre entre le commissaire Scialoja et la prostituée Patrizia avec des détails très riches concernant leurs étreintes, du point de vue du commissaire<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La question du rapport avec le canon est centrale dans ces productions apocryphes : on observe des commentaires comme « Félicitations, cette scène pourrait sans problèmes passer pour canon tellement elle est IC ». <http://enfasi.livejournal.com/31235.html>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

<sup>2</sup> *Ibidem*.



De nombreuses productions relèvent du genre majoritaire du *slash*, structuré sur la relation sexuelle entre deux hommes. Une remarque nous semble centrale dans l'analyse de ces textes, écrits principalement par des femmes : le choix majoritaire de l'identification à des personnages masculins. L'apport du *fan* (bien que le terme ne soit pas toujours approprié, les *fanfictions* pouvant être écrites par des internautes ne se reconnaissant pas dans cette catégorie) consiste dans l'approfondissement de certains éléments du caractère des personnages. Il est possible d'observer le choix d'une focalisation que le médium cinématographique ou télévisuel ne rend pas possible : par exemple, une *fanfiction* décrit les pensées du Libanais au moment de son assassinat, en choisissant une focalisation interne. L'auteur de ce texte est une femme, qui choisit le point de vue d'un homme et, cela, pour plusieurs raisons (mais remarquons que le terme d'identification n'est pas considéré comme pertinent par l'interviewée) :

Alors, ce n'est pas en raison d'une identification personnelle que j'ai choisi d'écrire sur ce personnage, mais pour le charme « criminel » et pour l'élément dur et lacérant caractéristique du Libanais. Je l'ai choisi justement parce qu'il est un personnage très complexe, à mille facettes, dur, tourmenté, arrogant ; il croit tout avoir mais, lorsque ses certitudes s'effondrent, il ne reste qu'un homme profondément seul avec sa mort. Ainsi, sa fragilité (si on peut la définir ainsi pour un criminel), m'a particulièrement frappée. La séquence que j'ai réécrite est inspirée du film de Placido où, par rapport à la série (très belle et brutale) et au livre de G. de Cataldo elle est, si tu veux, plus poétique et émouvante. Ainsi, en général, mon Libanais a le visage de Pierfrancesco Favino.

Pour ce qui concerne *Romanzo Criminale* non, aucun personnage féminin ne m'a inspirée : de manière générale, j'écris sur quelque personnage qui, pour quelques-uns de ses aspects, m'a charmé ou inspiré, sans égard à son sexe. Là, ça a été le Libanais. Je crois que du coup ce n'est que l'inspiration fatidique qui pousse à écrire. Que ce soit homme ou femme, peu importe<sup>1</sup>.

Le choix du personnage sur lequel centrer la « réécriture » de la scène du film dépend d'une raison difficile à expliquer, que l'auteur définit avec le terme « inspiration ». Elle est liée à l'émotion et aux idiosyncrasies du spectateur au moment de l'expérience du film ou de la série.

---

<sup>1</sup> Entretien personnel.

Tout de même, en observant de près le récit on remarque que le choix d'un personnage masculin dérive d'une structure narrative dans laquelle les personnages féminins n'ont pas d'épaisseur. Le spectateur serait donc porté naturellement à partager plus d'émotions avec le Libanais, ou avec le Froid, indépendamment de son sexe, à cause du fait que ces deux personnages sont au centre de l'action, en tout cas davantage que les femmes. Car « [...] tu ne veux pas être elle, tu ne veux pas éprouver les émotions qu'elle éprouve. Il est plus facile de sentir l'aventure avec le héros masculin [...]. Et si tu es du type rêveur, tu l'« empruntes » et tu lui fais éprouver des choses plus intéressantes<sup>1</sup> ».

Le plaisir d'écrire « sur » un personnage comme le Libanais, par exemple, se manifeste aussi dans des situations qui détournent le matériel d'origine : la centralité du Libanais est assurée même lorsque, dans le récit, ce personnage est officiellement mort. On retrouve par exemple de nombreuses apparitions du fantôme du Libanais, trouvant leur place dans un temps narratif qui se situe après sa mort.

Le partage des émotions avec le personnage masculin peut porter les auteurs des *fanfictions* à créer des situations nouvelles dans lesquelles ce personnage vit des rencontres romantiques ou sexuelles. Les internautes apprécient spécialement, nous l'avons dit, les *fanfictions* caractérisées par des éléments « slash » ; on peut remarquer que souvent, les textes choisissent de raconter *la première expérience* homosexuelle des deux personnages les plus aimés.

Le Libanais et le Froid sont protagonistes d'une *fanfiction* très explicite<sup>2</sup>, qui met en scène la découverte des sentiments réciproques et un acte sexuel où des fortes émotions, décrites à partir du point de vue du Froid, et de détails exprimés sans équivoques se superposent. L'acte sexuel est au centre de ce récit : le temps est condensé et dilaté autour de cette rencontre, sans besoin d'un contexte narratif particulièrement défini (c'est le cas du genre PWP, marqué par l'absence d'une intrigue : « *plot ? what plot ?* »), bien que les caractères des personnages et leurs motivations soient respectés.

Lorsqu'on interroge des auteurs autour de ce type de productions, les raisons pour lesquelles des femmes choisiraient de mettre en scène des rapports sexuels entre

---

<sup>1</sup> « *You don't want to be her, you don't want to enjoy the emotions she feels. The male hero is easier to 'feel' the adventure with [...]. And if you are the daydreaming kind, you will 'borrow' him, to make him feel some more interesting things* ». (Cat Anestopoulo, cité par Jenkins, 2006 : 67). [Notre traduction].

<sup>2</sup> <http://poly.our-cross.net/fic/underneath-your-close>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

deux hommes semblent à explorer à l'aide des outils de la psychanalyse, comme le souligne un certain usage de termes de la part des auteurs interviewés (si l'on refuse le terme identification, on parle d'inspiration, d'inconscient...). Si, d'un côté, l'auteur femme éprouve du plaisir dans le contrôle de corps mâles, elle ne veut pas entrer en compétition avec les personnages féminins (avantagés auprès de l'homme par leur présence à l'intérieur de la fiction), afin de préserver son rapport privilégié avec le personnage : « l'écrivain, décrivant une séquence hétéro, se trouverait en compétition avec la partie féminine du couple qui, d'une certaine manière, a un rapport privilégié avec l'homme »<sup>1</sup>. Ce type de production contribue néanmoins à l'élucidation de nombreux détails d'un récit transmédiat et, notamment, son pouvoir d'agir comme monde cohérent, capable d'accueillir des « greffes », des lectures alternatives, des variantes créées par des auteurs multiples.

Les deux protagonistes deviennent les véhicules pour la mise en place d'une lecture du produit canonique qui pousse ses limites, tout en prenant inspiration d'éléments qui lui sont propres, ou d'un point du récit qui « reste en suspens dans l'original »<sup>2</sup> : par exemple, l'amitié très forte entre les deux personnages, du Libanais et du Freud (*cf.* plus haut l'hypothèse du rapport homosexuel dans un commentaire de forum).

Du blog d'une fille auteur de *fanfiction* :

Il m'est arrivé que, grâce à un concours de circonstances heureuses (1. J'avais envie de regarder quelque chose de nouveau, 2. Je suis tombée sur un peu de publicité, 3. J'ai lu une critique qui m'a convaincue définitivement [...]), j'ai commencé à regarder *Romanzo Criminale* et ma vie, à partir de ce moment, s'est arrêtée de tourner autour d'un tas de choses pour se concentrer complètement sur le Libanais et sa bande XD<sup>3</sup> des choses que jamais je n'aurai pas crues possibles se sont réalisées (genre moi – moi – parlant romain pour la plupart de mon temps libre) et un déferlement d'obsession de *fandom* que je n'éprouvais pas depuis pas mal de temps s'est abattu sur ma personne, sans pitié, en me noyant dans une mer d'amour et de folie. Le résultat est sous vos yeux.

---

<sup>1</sup> Entretien personnel *via* Facebook.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Émoticône exprimant le « sourire de celui qui vient de dire une chose stupide », à l'image des cartoons japonais ou *South Park*, *cf.* <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89motic%C3%B4ne>.

La *fanfiction* s'insère à un moment du temps diégétique, le séjour marocain du Froid, et relate les tentatives de ce dernier pour trouver un substitut du Libanais, dont il n'arrive pas à tolérer la perte. Le long récit décrit une série de rencontres homosexuelles du personnage, alternées avec des apparitions du fantôme du Libanais, des souvenirs concernant des moments de la série et se clôture sur son projet de rentrer à Rome.

La diégèse ne s'interrompt pas ni ne se modifie, mais un espace s'ouvre dans les maillons du récit pour laisser entrer une digression qui correspond à une enquête sur les sentiments du Froid. Cette dilatation du monde fictionnel offre l'espace pour la mise en place de situations possibles – en l'occurrence, les activités sexuelles du personnage pendant son exil. Pour reprendre la classification de G. Genette, dans ce cas nous nous trouvons dans la catégorie du « supplément », qui correspondrait à une « extrapolation déguisée en interpolation, transposition sous forme de continuation » (Genette, 1982 : 526).

### 2.3.2 Fan art

Une autre forme de création artistique est représentée par une bande dessinée, créée par un internaute, qui s'inspire directement de la série. Il s'agit de quelques planches qui reproduisent, avec une certaine fidélité, la séquence de la première saison de la série où la bande et le Terrible se font face, dans la villa du premier. La volonté de l'auteur de se démarquer du texte original en proposant son regard est tout de même visible dans certains détails et nous permet d'analyser ce produit apocryphe comme une véritable forme d'art autonome.

Par exemple, l'auteur dessine les visages des protagonistes en les interprétant librement, sans se soucier de reproduire les traits des acteurs, bien qu'il soigne leurs habits respectant le style de l'époque. L'attention pour les détails s'accompagne du plaisir de l'introduction de certains éléments provenant du *poliziottesco* et arrive à construire une atmosphère cohérente avec celle du monde du récit par des détails qui proposent des citations du monde réel (la publicité d'un jus de fruits, le titre d'un journal). Le produit de l'internaute devient ainsi une version alternative, loué par les autres usagers pour son authenticité : l'auteur de cette BD réalise à la fois un hommage à la série dont il est *fan* et un produit ayant une valeur autonome, mais cohérente avec l'univers de *Romanzo Criminale*. La question ici concerne la « fidélité » à un monde qui

préexiste à son actualisation télévisuelle, cinématographique ou littéraire : les opérations des *fans* nous permettent de lire *Romanzo Criminale* comme un univers en soi, auquel on peut être plus ou moins fidèle.

La variété des appropriations et la liberté de créer des alternatives personnelles au récit officiel sont prévues par le monde transmédiatique (Jenkins, 2009b). Si le travail de réalisation d'une bande dessinée ou d'une *fanfiction* relèvent du domaine de la création artistique, d'autres productions se démarquent par un caractère beaucoup plus ludique, liés à l'esprit de YouTube que nous avons analysé plus haut.

Dans le domaine du *fan art* nous pouvons signaler l'existence de vidéos qui circulent sur YouTube et que l'on pourrait appeler *machinimas* : il s'agit de produits audiovisuels réalisés à travers un montage d'animation 3D, tirés d'un jeu vidéo à travers des logiciels spécifiques. Les jeux vidéo deviennent ainsi la matière première pour la création de vidéo clips musicaux ou de court-métrages inspirés d'autres produits. Dans notre cas, ayant pour titre « Romanzo Criminale The Game Barone Rosellini + Casino Patrizia Dandi HD », le jeu *Grand Thief Auto San Andreas* a servi pour la création d'une vidéo inspirée de la série. Un personnage, en voiture, parcourt des espaces qui évoquent les atmosphères de banlieue de *Romanzo Criminale* : l'effet recherché par l'auteur de ce *machinima* est de donner l'illusion de se trouver dans un jeu vidéo créé expressément pour les *fans* du film et de la série<sup>1</sup>. Cette vidéo de 6'56'' prend appui sur le monde de *Romanzo Criminale*, mais sans vouloir s'en inspirer directement : *Grand Thief Auto* ainsi que *Romanzo Criminale* ne sont presque plus reconnaissables, mais ils sont détournés à des fins ludiques. Pendant la durée de la vidéo, le personnage semble chercher un parcours dans le monde hostile de la banlieue, il interagit avec un autre personnage, le jeu offrant la possibilité de rencontrer d'autres joueurs en ligne (remarquons l'usage du dialecte de Rome), entre dans une boîte de nuit. Le personnage est caractérisé par des mouvements rapides, une certaine violence : il semble reproduire les techniques du corps des criminels de banlieue bien connus par les spectateurs de la série et du film. Cette vidéo apparaît principalement comme la mise en place d'un ensemble de lieux communs apparentés à l'univers de *Romanzo Criminale* : les boîtes de nuit, la voiture (et l'amour pour les voitures), la petite criminalité.

Il ne s'agit pas d'un objet clos, mais d'une ébauche, une tentative de produire un récit à travers un dispositif nouveau pour l'utilisateur, qui lui permet de valoriser sa

---

<sup>1</sup>Au 27 septembre 2011, la vidéo résulte supprimée pour atteinte aux droits d'auteur.

culture de *fan* de *Romanzo Criminale*. Il s'agit d'un test du dispositif de capture de la vidéo ainsi que de l'efficacité de la mise en scène de soi sur YouTube. *Romanzo Criminale* se confirme encore comme un univers que ses *fans* peuvent utiliser pour des créations qui, tout en étant décidément ludiques, fonctionnent comme les vecteurs d'une culture et de valeurs spécifiques.

### 2.3.3 Des créations musicales

Enfin, de nombreuses productions « apocryphes » relèvent du domaine de la musique. Si dans la série télévisée la musique prend un poids exceptionnel, devenant vecteur d'une culture et symbole d'un monde, comme le témoigne aussi la production du CD comme paratexte officiel que nous avons décrit dans le premier chapitre, les *fans* transposent en musique et en textes de chansons le monde de *Romanzo Criminale*, jouant avec l'univers d'origine pour en proposer des appropriations qui véhiculent des valeurs parfois inédites. On retrouve des pratiques de remédiation (Bolter et Grusin, 1999) : des vidéos qui retravaillent les plans du film afin de créer l'illusion d'images d'archives, restituant l'effet d'une vidéo de l'époque et jouant avec la réécriture de l'histoire<sup>1</sup>.

Certaines de ces productions sont à considérer comme l'œuvre personnelle d'un *fan* qui se présente avec une posture d'auteur : le nom même peut renvoyer à l'univers de *Romanzo Criminale*, comme pour l'artiste qui choisit de se nommer « Er Dandi<sup>2</sup> ». Ce type d'internaute a intérêt à protéger son statut d'artiste et à se faire connaître à l'intérieur d'une communauté qui pourra s'élargir en lui donnant de la notoriété (et parfois un succès dans les canaux officiels). On peut néanmoins remarquer que ces pratiques d'appropriation sont à concevoir en réseau.

Les pratiques de *remix* sont le produit d'une culture partagée, qui donne lieu à des objets sérialisés et à un jeu de variantes destinées à se recombinaison. Ces pratiques sont également le résultat d'un processus centré sur l'identité des spectateurs dans le réseau. L'individu, par ces activités de *remix*, met en jeu ses compétences techniques et

---

<sup>1</sup> Noyz Narcos - Zoo de Roma - Guilty 2010, [http://www.dailymotion.com/video/xk2kv7\\_noyz-narcos-zoo-de-roma-guilty-2010\\_music](http://www.dailymotion.com/video/xk2kv7_noyz-narcos-zoo-de-roma-guilty-2010_music). Dernier accès le 27 septembre 2011.

<sup>2</sup> <http://youtu.be/CnRu1HKZfHA>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

sa connaissance du monde du récit, mais, surtout, il expose son identité et il la construit à travers ces pratiques mêmes. Nous pouvons l'observer dans les forums de discussion comme dans la construction de produits apocryphes, mais c'est dans l'espace des *blogs* et des réseaux sociaux que la mise en scène de soi devient un enjeu central. Nous le verrons dans le chapitre suivant.

## 2.4 « Braconner » et partager

Dans ce chapitre, nous avons défini une distinction entre des pratiques de transformation et des pratiques d'imitation du produit d'origine. À l'intérieur de cette distinction, nous avons souligné des différences concernant les procédés rhétoriques mis en place par les auteurs. Les points communs de ces opérations sont la volonté d'instaurer une réflexion sur la relation entre deux textes, l'hypotexte et l'hypertexte : pour les spectateurs de *Romanzo Criminale*, la forgerie, la parodie et le pastiche deviennent des instruments pour assimiler le produit officiel, pour le « naturaliser », selon les termes de Genette. À cause de cela, nous devons donner une définition des appropriations selon un point de vue pragmatique, lié à une perspective historique et à des subcultures déterminées : ainsi, ces formes d'appropriation se périment dans le temps, comme le montre l'exemple des doublages qui contiennent la chanson *Barbra Streisand uhuhuhuh*, liés au succès éphémère d'un phénomène viral.

Dans ces espaces, la notion même de réception est destinée à changer. Si auparavant, et depuis toujours (*cf.* Staiger, 2005 pour la littérature victorienne), tout consommateur est à la fois producteur de contenus, aujourd'hui on vit un paradigme dans lequel être spectateur correspond à une position réversible : on consomme le produit officiel, mais on est exposé également aux produits apocryphes qui circulent dans des espaces numériques en l'absence d'une distinction nette des canaux de distribution. On se trouve en même temps dans la position de spectateurs et d'évaluateurs de produits, à l'intérieur d'une communauté qui se nourrit des commentaires des autres, dans un processus où l'acte même de consommer correspond à une activité de co-création.

Une lecture de ces pratiques comme des « braconnages », selon le terme de M. de Certeau (1990), nous permet de donner un sens à cette activité personnelle de

production de vidéos, de textes, de musique et d'autres formes d'art, exprimant l'identité d'une communauté à partir d'incursions dans un champ qui, par définition, est celui de l'institution (la production officielle).

Ces vidéos bricolées, qui osent détourner les originaux, sont le résultat de la rencontre de la passion pour l'audiovisuel et des compétences informatiques qui rendent possibles la création et la diffusion de ces produits à travers le dispositif des sites de partage. Cela découle d'une conception des produits industriels comme prêts pour une réorchestration, à partir du moment où ils sont diffusés, selon la logique de la culture du *remix* (Lessig, 2008). Les pratiques de construction de sens des spectateurs se rapprochent du quotidien, elles peuvent être comparées à l'acte de meubler un appartement loué. La définition que donne le *Petit Robert de la langue française* du terme « braconner » est la suivante : « Chasser, et par ext. Pêcher, sans permis, ou à une période, en un lieu, avec des engins prohibés ». Au sens figuré, il s'agirait de « *Braconner sur les terres d'autrui* : ne pas respecter ce qui appartient à une personne ou ce à quoi elle est attachée (ses droits, son champ d'activité, son conjoint, etc.) ». C'est le processus décrit par M. de Certeau :

Les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir. L'écriture accumule, stocke, résiste au temps par l'établissement d'un lieu et multiplie sa production par l'expansionnisme de la reproduction. (Certeau, 1990 : 252).

Cette position nous invite à prendre en compte les usages des produits officiels, qui, souvent, tracent des parcours dans des directions non visées par les producteurs. Nous observons que, face à une expérience industrielle comme le produit transmédia<sup>1</sup>, une grande vivacité dans l'appropriation est en œuvre : l'objet, reproductible à souhait et offrant un large territoire dans lequel braconner, est reconstruit *d'en bas* et prend des

---

<sup>1</sup> Un phénomène comme *Romanzo Criminale* appelle en cause la standardisation des produits culturels que déplorait W. Benjamin (Benjamin, 1939) : non seulement on a recours à des médias comme la télévision qui possèdent encore une senteur d'illégitimité, sans oublier l'applications pour iPhone, triomphe du marchandisage, mais aussi du côté des contenus, le transmédia consiste en une opération de sérialisation. Si déjà pour Baudrillard, suivant Benjamin, les produits n'étaient plus conçus comme des œuvres autonomes et indépendantes mais à partir de leur reproductibilité même (Baudrillard, 1976), la réitérabilité du récit devient nécessaire dans un contexte technologique marqué par la dislocation et la relocalisation des médias (Casetti, 2008) et par l'apparition de gigantesques conglomerats.



formes nouvelles. Le plaisir provient de l'adaptation de l'objet à l'individu qui en fait l'expérience et qui, souvent, déplace l'expérience à son gré.

Ce choix méthodologique prend d'autant plus de sens lorsqu'on l'applique au domaine des industries culturelles, dans lesquelles le rôle des consommateurs, au lieu d'être défini d'en haut, se révèle foncièrement lié à des pratiques personnelles. Il s'agit de phénomènes donnant lieu à la création de formes de résistance à la culture officielle, que M. de Certeau décrit comme des « tactiques » s'opposant aux « stratégies » des détenteurs du pouvoir.

L'espace de réaction que les spectateurs sont capables de se construire, à travers des « ruses et des détournements », définit des opérations de résistance qui, finalement, nous permettent de concevoir les médias comme « des lieux à partir desquels chacun se penserait sans être seulement pensé » (Maigret, 2000 : 524). Ainsi, le modèle des lectures « oppositionnelles » des *Cultural Studies* semblerait incarner facilement la preuve la plus évidente du pouvoir des spectateurs de se délivrer des instruments de la domination : les activités des *fans* sont décrites par H. Jenkins comme des raids qui enlèvent pour ensuite détourner le matériau d'origine, au nom du seul plaisir du consommateur (Jenkins, 1988 : 86).

Il nous semble toutefois que même la présence de lectures « hégémoniques » ou « négociées » peut manifester le pouvoir créateur des publics. En effet, non seulement les lectures qui détournent le texte de départ (les parodies, les *fanfictions* imaginant l'homosexualité du Libanais) représentent des documents intéressants, mais aussi des hommages plus proches de la fidélité au canon, comme les *playlists* des moments préférés ou les commentaires dans les pages de Facebook témoignent d'un attachement émotionnel et d'un travail concret, fonctionnant en réseau, mis en place par les internautes.

Adoptant la position de M. de Certeau, nous pouvons donc considérer que, dans la construction de l'univers transmédiatique de *Romanzo Criminale*, le travail des spectateurs compte, sinon davantage, au moins comme celui des auteurs des textes canoniques.

Signalons tout de même une précaution dans l'adoption de ce terme. Le terme braconnage se charge d'un pouvoir performatif dépassant la relation avec le texte. Si nous refusons une approche textuelle, basée sur un pouvoir « immanent » du texte, nous croyons nécessaire de signaler la permanence d'une influence exercée par les textes et

notamment, dans l'analyse des appropriations spectatoriennes, le poids de l'institution, qui garde sa place dans le rapport entre produit audiovisuel et spectateur (par exemple, le pouvoir du dispositif de droits d'auteurs, qui, nous l'avons vu pour YouTube, arrive à supprimer des contenus ne respectant pas ces droits). La culture dominante ne semble pas perdre son rôle face à ces pratiques d'appropriation ; l'excès d'enthousiasme pour la notion de braconnage nous semble un risque méthodologique.

Les lectures des spectateurs sont à analyser à la lumière de leur « perversion », selon les termes de J. Staiger, qui entend, par l'adoption de ce terme, dépasser la tripartition proposée par les *Cultural Studies* pour décrire le pacte communicatif, entre lectures « *preferred* », « *negotiated* » et « *oppositional* » (Hall, 1980). Selon Staiger, la perversion des spectateurs, loin de posséder des connotations axiologiques, signifie « un tourner le dos volontaire aux normes ; il peut également suggérer une incapacité à faire autrement<sup>1</sup> » (Staiger, 2000 : 2). Le point de vue de Staiger est à retenir pour sa charge critique envers les lectures immanentistes et pour l'encouragement qu'elle propose de donner des définitions des réponses individuelles aux œuvres, selon une approche matérialiste historique, centrée sur les modalités de l'adresse au public, ainsi que sur les tactiques et les stratégies mises en œuvre par les spectateurs. C'est une approche qui nous pousse à comprendre la réception comme acte psychologique et social à la fois : dans cette optique, les activités des spectateurs ne sont pas toujours à lire comme des actes qui s'écartent de la norme, mais comme des gestes répondant à des processus affectifs et cognitifs qui suivent les émotions et les sentiments mis en mouvement chez le spectateur par le spectacle.

C'est en centrant notre analyse sur le pouvoir créatif et performatif des spectateurs, plus que sur des activités de « lecture résistante », que nous pouvons appréhender les résultats de notre recherche sur le terrain, tout en considérant le travail des spectateurs moins comme une activité chargée d'un pouvoir oppositionnel, mais comme le choix de portes d'entrée personnalisées dans l'univers transmédiatique de *Romanzo Criminale*.

Les spectateurs-braconniers se réapproprient *Romanzo Criminale* mettant en place des opérations qui consistent en la conservation, la célébration et, tout à la fois, la démythification des objets culturels, sans parler de leur fusion avec d'autres produits

---

<sup>1</sup> « [...] a willful turning away from the norm; it may also suggest an inability to do otherwise ». [Notre traduction].

hétérogènes, afin d'accéder à des gratifications de différentes sortes, selon les valeurs de la communauté dans laquelle ils opèrent<sup>1</sup>. Le film et la série deviennent ainsi des instruments d'une stratégie de production de sens et d'identité pour des groupes, dans le cadre de différentes subcultures (qui se font face, comme en témoignent les commentaires critiques envers certains doublages).

Deux remarques sont nécessaires : la première concerne la relation de ces productions dans le cadre d'une expérience transmédiatique et la deuxième les caractéristiques de l'environnement numérique dans lequel nous effectuons notre enquête.

Premièrement, en ce qui concerne le monde de *Romanzo Criminale* comme produit transmédiatique, la spécificité des vidéos de YouTube (notamment leur brièveté) devient un canal privilégié pour la diffusion d'une culture participative, permettant, par le biais de visionnages rapides, d'accéder à un univers narratif complexe.

Dans le cas d'un récit transmédiatique, il n'est souvent plus possible de mettre en évidence les modifications syntaxiques et lexicales que l'hypertexte effectue sur l'hypotexte ; les situations représentées dans le texte parodique ne sont plus identifiables comme appartenant à un texte précis. On est face à ce que Genette décrit dans *L'œuvre de l'art* comme une transcendance de l'œuvre (Genette, 1994) : le monde narratif se présente sous plusieurs formes, les rapports de filiation ne sont plus aisément reconnaissables. On ne peut plus parler de texte, on parlera d'encyclopédie intertextuelle de référence : le point de départ pour les parodies ou les pastiches n'est pas un « texte », mais un monde.

Ainsi, les formes brèves de YouTube correspondent à autant de propositions de portes d'entrée vers ce monde fictionnel : les spectateurs s'engagent à des niveaux différents pour remplir les espaces laissés vides par les produits « officiels » et pour dilater le monde transmédiatique de *Romanzo Criminale*. Chaque vidéo des spectateurs devient partie intégrante de l'expérience pour tout consommateur qui décide d'approfondir sa passion dans les sites de partage, où les extraits officiels se trouvent côte à côte avec ces produits hybrides. Les séquences du film et de la série sont mises à l'épreuve par les différentes lectures des consommateurs qui souvent se superposent, donnant lieu à des phénomènes de redondance : certaines séquences cultes sont l'objet

---

<sup>1</sup> Rappelons que la notion de communauté est très lâche, car quelquefois elle est construite par le chercheur, risque inévitable de toute ethnographie.

de pratiques mixtes, qui signalent la force d'évocation du texte original et la multiplicité de lectures possibles. Il faut donc se confronter à une modification de la notion d'hypotexte, et donc adapter notre perspective méthodologique. Le texte d'origine est pluriel, il est dilué dans les différents formats et proposé sous des médias distincts, mais convergents.

En deuxième lieu, remarquons que la publication de vidéos et, dans une moindre mesure, l'accès à la plateforme de partage pour une simple consultation, demandent l'apprentissage d'une technique : qu'il s'agisse de techniques de production et de diffusion, ou d'utilisation de mots-clés pour une requête dans le moteur de recherche, l'internaute doit s'adapter aux contraintes d'un dispositif numérique en réseau. Lorsque l'on parle de culture de la participation, nous l'avons vu, il y a souvent un excès d'enthousiasme concernant l'utopie de la construction d'une intelligence collective (cf. Jenkins, 2006a ; Lévy, 1997) par le « nouveau paradigme » numérique. Il se révèle plus intéressant de comprendre comment l'environnement numérique rend possible une série de pratiques qui existaient auparavant, mais avec des modifications concrètes concernant les contenus, la technique, la perception des produits par la réception.

Les résultats de notre enquête se placent à cheval entre les processus de distribution de la pop culture et les pratiques *bottom up* de redistribution des valeurs culturelles qui consistent en des relectures de cette culture de la part de différents groupes de spectateurs. En proposant une taxinomie de ces formes, nous avons voulu tenter de transcender la dichotomie entre discours parodique et production de *fan*, à l'aide d'une référence à la culture spécifique du dispositif dont l'esthétique et la rhétorique se développent dans une logique du *feedback*.

Les contenus s'adaptent à la réponse du public et aux contraintes technologiques (notamment la durée de dix minutes, les limites de l'attention, l'âge des spectateurs cible, et le système de classification selon la popularité). Tout utilisateur est porté à acquérir les instruments pour comprendre s'il s'agit de productions institutionnelles ou de productions apocryphes (l'objectif même de la parodie est de se faire reconnaître en tant que telle, pour que sa force perturbatrice soit efficace) : c'est un savoir acquis à travers l'expérience de l'environnement qui ne se réduit pas à la capacité à détecter des éléments « immanents » du texte.

Il s'agit d'une pratique socialisée, dont nous pensons que l'analyse ne doit pas se focaliser sur l'opposition entre production professionnelle et production amateur, car il existe une spécificité de YouTube :

[a]fin d'agir de manière efficace comme participant dans la communauté de YouTube, on ne peut pas juste importer pour la pratique créative des conventions apprises ailleurs et les compétences demandées pour les mettre en œuvre<sup>1</sup> (Burgess et Green, 2009 : 69).

Nous ajouterons que des phénomènes difficilement définissables, comme dans le cas des phénomènes « viraux », jouent également un rôle capital dans la détermination du succès des vidéos. Pour ces raisons, le rôle des réseaux numériques et le fonctionnement technique de ces vidéos dans ces espaces est à étudier : ainsi, les appropriations des spectateurs seront comprises à l'intérieur de dispositifs qui relient les discours, les technologies, les utilisateurs, les producteurs officiels.

La dépense en termes de temps et d'engagement des auteurs de ces produits peut être interprétée sous l'angle du contexte du jeu. Les caractères principaux des produits analysés sont l'amour pour ce qui est bizarre, pour la gratuité, pour le détachement de la vie quotidienne. Une logique ludique qui n'est pas distincte d'un fonctionnement à l'intérieur d'un réseau. Les vidéos sont liées entre elles, elles sont exposées dans les réseaux sociaux, acquérant ainsi une fonction performative dans la mise en scène de soi. You Tube, qui naît comme archive de vidéos personnelles, devient rapidement l'espace pour la mise en scène de vidéos centrées sur une représentation de soi, passant de « ton archive de vidéos numériques » (“*your digital video repository*”) à « diffusez vous-même » (“*broadcast yourself*”) : tout internaute a la possibilité de devenir créateur et distributeur de contenu.

Une culture du « vaudeville » (cf. Mc Lean, 1956) tournée vers l'aspect communautaire de l'expérience du spectacle, dans lequel les spectateurs consacrent leurs favoris par des commentaires enthousiastes et par le partage immédiat de ce qui les surprend : « le meilleur contenu de YouTube est le contenu qui est si incroyable

---

<sup>1</sup> « *In order to operate effectively as a participant in the YouTube community, it is not possible simply to import learned conventions for creative practice, and the cultural competencies required to enact them, from elsewhere* ». [Notre traduction].

qu'il faut le partager<sup>1</sup> » (Jenkins : 2006b). Bien que certaines similarités soient reconnaissables (le *feedback*, le respect des contraintes temporelles, la logique de l'émotion, l'importance de l'équilibre entre similaire et original), il est préférable de ne pas forcer les correspondances avec le *vaudeville*, forme culturelle qui appartient au passé. Les réécritures des consommateurs sont foncièrement insérées dans un contexte historique. En focalisant l'attention sur la valeur performative de ces extraits, nous avons souligné leur sens dans une logique de karaoké, qui met l'accent sur l'usage du produit audiovisuel comme, à la fois, indicateur du goût du consommateur et point de départ d'une mise en scène de soi à travers des opérations qui sont la source d'une création de valeurs (Burgess et Green, 2009).

---

<sup>1</sup> « *The best YouTube content is content that is so unbelievable that it has to be shared* » [Notre traduction].