

La série télévisée

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

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

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

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

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

¹ <http://www.cinemamagazine.it>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Une série de qualité : pourquoi et pour qui ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2 « Nos pires années »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Du forum mymovies.it.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 La saison 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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