Le film

Aucun titre ne fut plus explicite et bien choisi, peut-être. *Romanzo criminale* n'est pas en fait le film classique italien d'enquête qui vise à faire la lumière sur l'une des nombreuses périodes sombres de notre histoire, mais il est avant tout une « fiction populaire », possédant un goût presque spectaculaire de poliziottesco « américain » (sur tous les *Goodfellas* de Scorsese)¹.

Le commentaire de ce spectateur touche aux caractères spécifiques de *Romanzo Criminale*, nous aidant à définir les points qui se révéleront utiles pour notre analyse.

Tout en signalant le lien avec l'origine du texte en tant que roman, le spectateur met en évidence des éléments concernant la poétique et la rhétorique de ce récit, à partir de son statut fictionnel et du traitement qu'il réserve à l'histoire italienne, ainsi que son caractère spectaculaire. Il signale également les liens intertextuels que le produit évoque avec la production cinématographique hollywoodienne et les films italiens des années 1970. Le statut intertextuel de notre objet sera décrit dans le cadre d'un cas complexe d'adaptation, signalant les distances et les proximités avec les autres « briques » qui composent *Romanzo Criminale*.

Le film, pour des raisons inhérentes à son format, impose des choix à la matière racontée par le livre : on observe notamment la condensation de la narration due à la durée, la renonciation à la pluralité de personnages et à l'approfondissement des psychologies des personnages secondaires. Néanmoins, à ces éloignements de l'équivalence, choix traductifs qui se retrouvent dans tout passage d'un système de signes à un autre, s'ajoutent des innovations pour lesquelles le film est à considérer comme une adaptation du livre, mais qui possède son autonomie.

M. Placido², réalisateur du film, affirme avoir voulu tourner une adaptation cinématographique ajustée aux rythmes des narrations contemporaines que les spectateurs aiment, en partant du livre, mais en construisant un discours qui se sert des procédés du cinéma pour véhiculer l'émotion de manière physique. Il met l'accent sur la « dimension tragique » de l'œuvre :

¹ Forum Mymovies.it.

² Signalons que Michele Placido est connu par les spectateurs italiens comme réalisateur mais aussi comme acteur, ayant joué notamment des rôles de policiers luttant contre le crime organisé, par exemple les mini-séries *La Piovra* (1984-2001). Il constitue donc par sa *persona* un élément de connexion intertextuelle reconnaissable par les spectateurs familiers avec sa carrière.

[...] étant donné que le roman le permet, j'ai choisi une perspective en équilibre entre réalisme et dimension tragique, qui favorise le rapprochement des spectateurs aux protagonistes. J'ai ajouté un prologue qui n'est pas dans le livre et qui donne au film une atmosphère plus intime et romantique, marquant un destin tragique, en commun avec les personnages principaux du récit. Ensuite, en particulier dans la deuxième partie, je me suis approché des visages des acteurs, avec des gros plans constants et rapprochés, comme pour pénétrer avec la caméra dans l'intimité de ces vies tragiques et impossibles. Vous verrez que *Romanzo criminale* est un film très physique, très passionnel, axé sur le corps des acteurs...¹

Nous pouvons considérer l'adaptation comme un phénomène de recontextualisations dans lequel l'identité d'un texte est donnée par une série d'éléments formels qui le caractérisent, mais surtout par sa position dans un ensemble de discours. Le même récit apparaît dans des contextes différents à des moments historiques précis, s'adaptant à des formes imposées par différents médias et à la stratification culturelle de points de vue cumulés dans l'espace-temps concerné. Dans notre cas, le film réécrit le livre de G. de Cataldo à travers une série de références, d'emprunts intertextuels qui constituent des couches superposées, confluant dans un produit foncièrement lié au contexte dans lequel il prend forme.

Ainsi, afin de définir le rôle du film *Romanzo Criminale* dans l'ensemble des discours qui le précèdent et qui lui sont contemporains, nous devons prendre en compte, par une analyse interne, les éléments qui rendent possible l'activation de mécanismes intertextuels (citations, règles formelles, partage de thématiques ou de situations) et, par l'analyse de fragments des réactions des spectateurs, un réseau de relectures dans un espace social. C'est ainsi qu'à travers les lectures des spectateurs et les liens qu'il tisse avec d'autres textes, nous pourrions comprendre la manière par laquelle le film assume un rôle dans l'espace public, soulevant des enjeux moraux, politiques, culturels selon des communautés spécifiques. Certains éléments nous paraissent déterminants pour la définition de notre objet : le rapport problématique entre réalité et fiction que nous

¹ « Romanzo criminale è un film politico pieno di inguaribile romanticismo » - interview de Michele Placido sur le blog italien « Sentieri Selvaggi » [en ligne] Disponible sur < http://www.sentieriselvaggi.it/6/12023/Romanzo_criminale_%C3%A8_un_film_politico_pieno_di_inguaribile_romanticismo_intervista_a_Michele_Placido.htm>. Dernier accès le 28 août 2011.

avons déjà rencontré pour le livre ; les liens intertextuels avec le patrimoine cinématographique du passé ; la question du point de vue.

3.1 Le film comme fiction

Le film se situe dans un espace temporel défini qui couvre une vingtaine d'années de l'histoire italienne ; il trace les trajectoires des protagonistes qui étaient aussi les protagonistes du livre : Libanais, Dandy et Froid (mais, par rapport au texte de G. de Cataldo, le Buffle a un rôle nettement secondaire : nous le retrouverons dans la série télévisée).

Le temps du récit est organisé sur les paraboles ascendantes et descendantes de chacun de ces trois personnages, présentés dans le prologue comme des amis d'enfance, liés par un pacte symbolique : à chacun d'entre eux sont consacrées trois parties de longueur plus ou moins égale, signalées par des titres en surimpression.

Il s'agit de la première innovation par rapport au livre. Les trois adolescents, fuyant la police après le vol d'une voiture, choisissent les pseudonymes qui les individualiseront pour le reste de leurs vies et assistent à la mort d'un ami, avant de fuir sur la plage d'Ostie. Les spectateurs qui analysent ce prologue remarquent le fait que les citations cinématographiques y sont abondantes: la mort de l'ami est lue comme une évocation de *Il était une fois en Amérique*¹; la plage d'Ostie est celle où Pasolini a trouvé la mort et, tout à la fois, l'image d'un enfant courant sur une plage évoque chez tout cinéphile une analogie avec la scène finale des *400 coups*. Cette image mythique se présentera de manière récurrente tout au long du film, aux moments les plus significatifs pour les personnages, pour ensuite réapparaître, proposant un final alternatif, à la fin du film (les enfants arrivent à s'échapper).

Rapidement, ces trois personnages sont perçus par les spectateurs comme des héros, dont le caractère est scellé à travers des stéréotypes aisément reconnaissables. Leur statut mythique sert à renvoyer à une tradition : le Libanais est identifié à un « empereur romain » (lui-même se définira comme tel) et renvoie à la tradition des dominateurs solitaires dévorés par leur désir de pouvoir ; le Froid est un héros

¹ Cf. l'article d'A. Fittante sur *Film TV*, 2005 [en ligne] Disponible sur <http://www.film.tv.it/film/30475/romanzo-criminale/recensione/>. Dernier accès le 5 juillet 2011.

romantique, condamné par la tradition à un amour impossible ; enfin, Dandy est moins lié que les autres aux clichés génériques, mais il incarne le bandit sans scrupules, à qui ne sont données ni l'ardeur ni l'intelligence du Libanais, et il est marqué par une nuance de comique, car trop préoccupé par son aspect extérieur, attitude qui lui vaut son pseudonyme.

Le choix de la tripartition dans la structure du film relève de la volonté de marquer une temporalisation héroïque, à l'image d'une chronologie de rois. Ainsi, les événements réels passent par le filtre de ce passage du pouvoir au sein d'une bande d'amis qui va vers sa décomposition progressive. Toutefois, le sentiment d'amitié reste un des vecteurs de l'émotion. Le rôle central des individus, et le traitement selon les formules du grand spectacle, hyperréaliste¹, favorisent la comparaison avec la cinématographie hollywoodienne. Le film développe une rhétorique du *feu d'artifice* (Jullier, 1999). Les contenus représentés semblent servir de prétexte à une expérience superficielle d'*enjoyment* postmoderne, correspondant à une « *communication directe, viscérale, avec [le] spectateur* » (Jullier, 1997 : 37). Les commentaires des utilisateurs mettent l'accent sur le spectaculaire comme élément de fascination technique : ils comparent le film aux films nord-américains pour prouver sa valeur.

Romanzo Criminale est un hybride réussi de genres divers, il présente des moments plus élevés comme toutes les sorties de scène des acteurs, le montage rapide et le massacre de Bologne, des moments moins glorieux et trop ambitieux comme le final trop italien et la dernière partie sur les services secrets. Un bon film après tout, impossible la comparaison avec le roman magnifique de Cataldo. Remarquables Favino et Popolizio, les autres bien, mauvais Accorsi².

3.2 La question du genre

Par rapport au livre, le film *Romanzo Criminale* se situe avec moins d'ambiguïtés dans des catégories de genre. Le titre, comme pour le livre, a la fonction d'établir un pacte fictionnel à travers la catégorie reconnaissable du polar (le *crime*

¹ « Il est là, le film : bien scellé et au rythme soutenu, éclairé par des percées visionnaires et néanmoins concentré dans l'hyperréalisme des séquences » (« *Il film c'è: scolpito e incalzante, acceso da squarci visionari eppure concentrato nell'iperrealismo delle scene* »), V. Caprara, *Il Mattino*, 8 octobre 2005

² Forum mymovies.it.

novel). Une série de renvois et de *topoi* de genre, qui apparaissent immédiatement dans le texte, agissent comme des paratextes *in medias res*, encourageant certaines lectures chez les spectateurs.

Romanzo Criminale est reconnu par ses spectateurs principalement comme un film d'action, qui se rapproche, par des nombreux éléments, des productions américaines de films de gangsters, et qui ne manque pas de proposer un hommage au cinéma italien de série B des années 1970. Ces références étant déjà présentes dans le livre ; le film ne fait que les assumer comme ses traits principaux, accordant moins de place au traitement des thématiques documentaires qui, dans le livre, constituaient un élément de l'hybridité du style.

Parmi les différentes définitions possibles du genre, nous en choisissons une non-essentialiste, en accord avec notre approche pragmatique : ainsi, le genre est à définir ainsi non pas comme une série de motifs ou registres conformément à la tradition rhétorique, mais plutôt comme un « pacte de communication » (Hamon, 1997 : 58). Dans notre analyse, nous devons comprendre de quelles manières la structure et les éléments du discours tendent des perches au spectateur, de façon à définir un contrat.

Notre lecture, bien qu'elle s'appuie sur des éléments textuels, ne peut pas avoir prétention de définir de manière univoque des catégories génériques, le genre étant lié aux usages que font les consommateurs du produit cinématographique dans un certain contexte (*cf.* Altman, 1999 ; *cf.* Moine, 2002). La richesse de notre objet dépend notamment de sa capacité à parler de manière différenciée à ses spectateurs, suggérant des pactes communicatifs liés à des situations de réception et de la connaissance préalable de chacun des consommateurs.

La perspective pragmatique que nous proposons d'appliquer vise à considérer le genre moins comme une forme poétique que choisirait l'auteur du film ou un modèle transhistorique, que comme un processus (Altman, *op. cit.* : 65) dépendant des usages des consommateurs. La question de la définition du genre appartient moins à des catégories essentialistes qu'à une série de situations de communication extrêmement diversifiées qui relèvent de la connaissance de la part du spectateur d'une série d'instructions lui permettant de prévoir certaines situations à partir d'éléments thématiques et de la fréquentation de textes environnants qui proposent des situations similaires (celles qu'U. Eco appelle « encyclopédies intertextuelles »). Dans ce

mécanisme sont en œuvre les raisons individuelles des spectateurs concernant la désignation de la totalité ou de certains éléments du texte à une taxinomie, à un moment historique précis (chaque contexte détermine des usages différents et requiert des étiquettes génériques adaptées). Il sera donc nécessaire d'étudier la provenance des termes et des concepts employés par les spectateurs dans l'opération de classification de ce produit, qui sera nécessairement à concevoir comme un maillon dans un réseau intertextuel.

Par la prise en compte des commentaires des spectateurs, nous ferons apparaître les caractères de *Romanzo Criminale* qui le rendent lisible comme un film d'action ou comme un polar, mais aussi, nous le verrons, comme un film d'amour où triomphent les valeurs de l'amitié.

Loin de signifier une déclaration de relativisme, notre propos vise à élucider certains aspects du texte à partir des usages qui en sont faits et découle d'un choix méthodologique qui ne peut que prendre en compte une perspective empirique. La question du genre se révèle particulièrement problématique lorsqu'elle n'est pas supportée par une prise en compte de la réception.

C'est pourquoi notre analyse demande un complément irremplaçable, une enquête auprès des spectateurs réels qui nous permettra de valider les hypothèses concernant certaines lectures, et nous garantira de ne pas imposer des modalités idéales d'interprétation du texte.

Si le genre dominant semble être celui du polar, en raison de la thématique principale centrée sur les actions des protagonistes qui sont des criminels, nous verrons que d'autres lectures (et réécritures) sont possibles.

Dans le cinéma italien il y a une tendance évidente à tenter de raconter des histoires différentes que d'habitude. Il ya des genres qui ont été oubliés pendant de nombreuses années, tant dans la littérature que dans le cinéma. Ce « roman policier » ne veut rien de plus que d'être, dans l'intention, une synthèse précise de ce qu'était le cinéma « civil » italien (avec une analyse de l'affaire Moro et le massacre de Bologne) et le cinéma de genre¹.

¹ Forum Mymovies.it, (<<http://www.mymovies.it/pubblico/articolo/?id=42542>>). Dernière consultation le 27 septembre 2011.

3.2.1 Un *poliziottesco* relocalisé

Je dois reconnaître que Michele Placido réussit, avec un travail qui dispose d'une excellente distribution et qui reflète les rythmes frénétiques des films policiers des années 1970 et en particulier les « histoires de gangsters » de l'épopée américaine (les fameux *Once Upon a Time en Amérique* de Leone) [...] Et puis nous avons à remercier le réalisateur pour cette œuvre très rare dans nos films « made in Italy », mais qui est finalement en mesure de nous donner des émotions fortes... émotions dont notre cinéma est finalement très pauvre!¹

Notre objet est lié de manière indissoluble à la représentation de la criminalité organisée de matrice italienne que propose le cinéma grand public, notamment l'œuvre de Coppola et Scorsese². La tradition italienne n'ayant pas de produits comparables, la référence pour les spectateurs est le cinéma hollywoodien. Ainsi, la qualité de *Romanzo Criminale*, pour spectateurs et critiques³ se définit entre l'imitation des grands modèles hollywoodiens et la culture d'une spécificité italienne.

Dans un film sur les criminels, il est presque impossible de ne pas être captivé par l'histoire du genre gangster. Le plagiat est la norme: Placido n'a pas honte de le faire, à commencer par des parties de *Il était une fois en Amérique* et en continuant dans le sillage des *Affranchis*⁴.

La reconnaissance de références intertextuelles fonctionne, pour les spectateurs, comme le signe d'une appartenance à une communauté. Le film se propose ainsi comme un espace pour un jeu de renvois faisant appel aux connaissances contextuelles de ses consommateurs. Par-delà, il arrive à définir son statut générique, *via* une série de renvois à des *frames* reconnaissables.

Les scénarios communs « règles pour l'action pratique » sont largement partagés par les membres d'une même culture. Les scénarios intertextuels sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et

¹ Forum mymovies.it.

² Cf. le tableau de l'italianité au cinéma proposé par Leveratto, 2010.

³ Cf. G. L. Rondi « Il cinema italiano quando sa imporsi », *Il Tempo*, 1 octobre 2005.

⁴ <http://www.mymovies.it/forum/?pagina=9&id=35491>. Dernier accès le 27 septembre 2011.

restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous (Eco, 1985 : 108).

Le polar italien des années 1970-80 joue aussi un rôle majeur dans la définition des lectures possibles. L'atmosphère des grandes villes des années de plomb est empruntée aux films du *poliziottesco*, genre populaire mettant en scène des bandits hallucinés et des policiers sans scrupules, ainsi que des séquences d'une violence inédite marquées par un excès de détails.

« Ce cinéma moyen qui unissait dénonciation et spectacle » (selon les mots du réalisateur de la série, S. Sollima), consacré, entre autres, par Q. Tarantino qui affirme s'être inspiré de *Quel maledetto treno blindato (Une poignée de salopards, Castellari, 1978)* pour son dernier *Inglourious Basterds (2009)*, est caractérisé par un goût délirant pour la violence. Policiers-vengeurs, crimes décrits sans retenue et laissés impunis, poursuites en voiture et fusillades, situations morbides, sont mis en scène dans une atmosphère d'incertitude face à la Justice, en résonance avec le contexte politique de l'époque. *Milano odia, la polizia non può sparare (La rançon de la peur, Lenzi, 1974)*, considéré comme un des films italiens les plus violents, crée un précédent pour une représentation de la police comme une institution décadente, et la ville devient le territoire d'une lutte de Far West entre criminels et justiciers.

On assiste à un phénomène de réemploi du genre *poliziottesco*, comme on le voit notamment dans la séquence de l'attentat dans la villa, citation directe du film *Milano Calibre 9 (Milano Calibro 9, di Leo, 1972)*. À son tour, la vague du cinéma de série B de ces années-là retrouve une splendeur inédite grâce à *Romanzo Criminale* qui relit ces productions et les rend accessibles aux plus jeunes générations, via un phénomène de *relocalisation* (Casetti, 2010), à partir de nouvelles lectures. En effet, si le *poliziottesco* est généralement lu, à l'époque de sa diffusion, comme un genre « de droite » et consommé principalement par des communautés qui lui attribuent des connotations politiques (et qui par-delà l'interdisent à d'autres groupes de spectateurs, dans un contexte de société très politisée, marquée par l'opposition nette entre droite et gauche) son nouvel essor à travers la lecture proposée par *Romanzo Criminale* le rend « grand public ». Les lectures contemporaines de ce genre mettent en valeur son côté

« gentiment trash »¹ et le plaisir pris au spectacle des séquences de course-poursuite en voiture se teinte, désormais, d'un goût rétro et *cool* (cf. Pountain et Robins, 2000) pour un public de jeunes habitués aux images de Tarantino².

3.2.2 Les rapports genrés

Les rapports genrés sont encore une fois significatifs des références génériques mises en avant par les lectures des consommateurs. Dans le film, on assiste à une schématisation, encore plus manichéiste que dans le livre, de la représentation de la femme et des rapports avec les protagonistes hommes. Si, dans le livre, les femmes possédaient un caractère propre et avaient droit à une description de leurs pensées, grâce à la technique de l'indirect libre généralisé, dans le film elles sont réduites à des stéréotypes conformément à la tradition du polar centré sur la mise en scène de communautés viriles. Les femmes sont moins nombreuses que les hommes, comme pour une volonté de condenser les caractères strictement nécessaires : Patrizia, la prostituée, amante de Dandy et de Scialoja ; Roberta, la jeune petite amie de Froid. Sandra, la militante, et les figures secondaires des amies des membres de la Banda qui, dans le livre, constituaient des motifs de réflexion ou d'ironie qui contribuaient à la pluralité des voix narratives, sont ici supprimées.

Par une telle polarisation, les femmes deviennent l'une le miroir de l'autre : si Anna Mouglalis interprète la charmante prostituée partagée entre la Justice et son côté obscur, elle contribue à la détermination d'un dualisme extrême entre deux pôles qui dans le livre étaient beaucoup plus nuancés. Jasmine Trinca, consacrée comme jeune femme un peu intellectuelle par ses interprétations des films de N. Moretti e M. T. Giordana, représente un monde à part pour le Froid, qui, en choisissant le personnage qu'elle interprète, marque sa volonté de se distancier du monde des criminels et de tenter une nouvelle vie dans une sphère petite-bourgeoise et revalorisante (notamment la scène du tableau du Caravage, tentative de cultiver le bandit de la part de la fille, qui se conclut sur une comparaison qu'il propose : d'elle avec la Madone).

¹ <http://www.facebook.com/group.php?gid=58542330182#!/group.php?gid=58542330182&v=info>.
Dernier accès le 27 septembre 2011.

² Une forme intéressante d'archéologie contemporaine, déterminée par le contexte de consommation de dvd et de vidéos sur Internet, passant d'abord par l'adaptation et revenant ensuite au produit original.

Entre romantisme et luxure, les femmes sont les deux sphères opposées qui marquent les choix possibles qui s'offrent au criminel, entre rédemption et péché.

Conformément au genre du film noir, la femme constitue moins un support pour le protagoniste qu'une tentation ; elle n'est pas pour autant un objet du désir, et encore plus rarement la narration est prise en charge par son regard. Elle ne possède donc pas d'autonomie par rapport aux personnages masculins, qui dominent le récit.

Décrire les modalités de la représentation des femmes nous amène à réfléchir, de manière symétrique, à la représentation des hommes dans le film. Libanais, Dandy et Froid deviennent trois personnages mythiques et, cela, grâce à un système d'énonciation qui les construit comme les incarnations de héros épiques, liés à des clichés de la tradition cinématographique et littéraire, proposant ainsi une image beaucoup moins nuancée que dans le livre de G. De Cataldo (le personnage du flic, par exemple, ne possède pas le même statut que dans le livre et, nous le verrons, sa représentation diffère aussi dans la série).

Dans la mise en scène de ces héros, le film renforce le statut de *stars* des acteurs, qui sont par ailleurs reconnus comme des sex-symbols de la cinématographie italienne, à travers un jeu de regards particulier.

L'entrecroisement entre la *persona* des stars et le personnage est caractéristique de la lecture des *fans*. Ainsi, les rôles incarnés dans le passé par les stars appelées à jouer les rôles des protagonistes de *Romanzo Criminale* contribuent à l'activation d'une reconnaissance et d'une émotion chez le spectateur qui adhère à une représentation du personnage fictionnel déjà enrichie de connotations provenant d'autres sources textuelles. Par exemple, retrouver Riccardo Scamarcio dans le rôle du Noir constitue une raison de plaisir (surtout pour les *fans* de sexe féminin) ainsi que l'activation de parcours cognitifs qui créent du sens narratif. « J'ai regardé le film exclusivement à cause de Riccardo, qui est mon acteur préféré : dommage qu'il apparaisse peu et l'étoile [unité de mesure pour l'évaluation du film] en plus n'est que pour lui !!! »¹

Ce jeune acteur est l'objet d'un phénomène de *fandom* (de nombreux *blogs* et de sites spécialisés rassemblent une quantité consistante de manifestations d'enthousiasme autour de lui), notamment à partir de son rôle dans *Tre metri sopra il cielo* (*Three Steps Over Heaven*, Lucini, 2004). Ce film qui racontait, avec une référence architextuelle à la tradition du *teen movie* américain des années 1950, l'histoire d'amour entre deux

¹ Du forum mymovies. it.

adolescents, fit un énorme succès au box-office, consacra Scamarcio comme symbole du jeune homme rebelle, en blouson de cuir de motard, s'inspirant du James Dean de *La fureur de vivre*. C'est cette même image que Scamarcio incarne dans le film de M. Placido. Le personnage du Noir, tel qu'il est décrit dans le livre, avec ses complexités et ses nuances, est complètement revisité par le film grâce au choix de l'acteur qui apporte une clé intertextuelle possédant une force propre, véhiculant un sens externe au roman.

Les protagonistes jouent avec leur corps qui devient un objet sexuel pour les spectateurs, à travers une mise en scène passant par des regards qui ne sont pas incarnés dans des femmes. Les personnages se donnent comme des objets à regarder pour le plaisir du spectateur : le film déploie des stratégies de séduction en tissant des liens intertextuels avec des formes de représentation masculine du passé (voir aussi Jullier et Leveratto, 2009). On pourrait avancer que, si les femmes sont des images ne possédant pas de regard propre et servant la narration tels des objets instrumentalisés par les hommes (*cf.* Mulvey, 1975), les protagonistes masculins, quant à eux, ont une place centrale aussi grâce à un agencement des points de vue.

3.3 Le point de vue

Si le livre est marqué par une recherche linguistique qui représente à la fois le résultat vertueux d'une recherche « ethnographique » (Pasolini, 1976) et un parcours vertigineux de polyphonie dont nous avons analysé les enjeux, à la fois de distanciation et de construction d'une structure de polar efficace, le film, quant à lui, met en jeu des questions différentes concernant le langage et son rapport au réel. Si l'indirect libre, dans le roman, avait la fonction de plonger le lecteur dans une réalité sociale spécifique, dont le langage était le vecteur primaire, la correspondance avec le cinéma ne peut pas s'effectuer sur le même plan, en raison de la diversité de langages entre littérature et cinéma.

Ce qui change par rapport au livre est, premièrement, la possibilité qu'a le film de connoter les protagonistes à travers leur aspect physique : les détails de leur appartenance au monde des criminels sont à retrouver dans la physionomie des acteurs choisis. Les spectateurs pourront ainsi louer l'exactitude de la figure de tel ou tel acteur, en fonction d'une idée de fidélité à une certaine image du malfrat de banlieue construite

par le livre (et, pour ceux qui ne l'ont pas lu, par la comparaison avec d'autres films, livres ou images de télévision, qui s'ajoutent à l'expérience de la réalité de chacun). De la même manière, le « grain de la voix » (Barthes, 1981) des acteurs est une spécificité cinématographique qui contribue à rendre mémorables les répliques des personnages.

Sur le plan linguistique, l'atmosphère « romaine » est gardée, mais son enracinement dans la réalité sociale se trouve partiellement réduit, bien que l'on retrouve un usage du dialecte romain. L'accent régional remplace l'usage intensif des formes dialectales du livre, conformément à la tradition télévisuelle qui met en scène des comédiens dont l'interprétation dépend en partie de l'intonation et de la cadence de leur parler. Cela rend possible, par exemple, une plus forte connotation de l'opposition des personnages des criminels et du flic : si les protagonistes sont caractérisés par leur accent typique, Scialoja incarne l'extranéité à leur monde à cause aussi de son accent du Nord (S. Accorsi est originaire de Bologne et garde son accent pour le rôle) et de son langage poli de bourgeois. Ainsi, même dans la sphère du langage on peut observer une opposition entre loi et criminels, sans pour autant que cette opposition devienne une recherche stylistique comparable à celle qu'effectue le roman de G. De Cataldo.

L'emploi de l'indirect libre du roman ne trouve pas de comparaison en ce qui concerne le fonctionnement des points de vue dans le film (*cf.* la recherche de l'indirect libre au cinéma et la question de l'énonciation chez Pasolini, 1976 et Deleuze, 1983).

Néanmoins, on peut remarquer une attention particulière, visant à évoquer une atmosphère imprégnée de l'état d'âme des personnages principaux, dans des moments centraux, par l'emploi de la caméra subjective.

La présentation des personnages, dans les premières scènes après le prologue, se réalise à travers un jeu de points de vue. Le Libanais observe, d'abord sans être vu, le Froid qui sort de prison. Il lui fait signe, le Froid lève les yeux : un champ-contrechamp définit le territoire d'échange de regards qui, tout au long du film, se fera dans une tension entre ces deux protagonistes.

Nous pouvons parler, avec E. Branigan (1984), de focalisation lorsque les événements sont montrés en empruntant le point de vue des protagonistes (c'est la focalisation interne en narratologie). Cela se produit en alternance, dans le respect de la tripartition du film : « [...] le point de vue fait partie de la capacité générative d'un texte

et c'est un aspect de la compétence générale du lecteur¹ » (Branigan 1984 : 21). L'engagement du spectateur passe par le partage d'un point de vue sur les faits, fondé sur une caractérisation très nette des trois personnages principaux.

La caméra subjective offre au spectateur le point de vue du protagoniste et elle propose une image qui subit un traitement dépendant de l'altération de la subjectivité psychologique ou physique de celui-ci.

Par exemple, dans la séquence de la mort du Libanais, les spectateurs partagent avec lui la vision de l'espace environnant qui s'écroule, les lumières de la rue qui commencent une valse autour de sa tête. L'élément du souvenir entre en jeu à ce moment : des plans montrant la scène du prologue, la course sur la plage, s'insèrent dans la représentation des derniers moments du protagoniste. La focalisation concerne l'espace sonore : les voix des enfants qui appellent au secours le Libanais résonnent et investissent l'espace du présent du personnage. L'impression est celle du partage d'un moment d'intimité qui jusque-là nous avait été interdit : il s'agit de la seule focalisation sur la dimension intime du Libanais. C'est par sa mort, et par l'altération de ses perceptions, que l'on accède à son univers intérieur, ici, typique de la « focalisation interne modalisée » à l'instant où sa froide détermination doit s'arrêter, pour laisser la place au monde de l'enfance et du rêve.

Dans l'espace intime créé par l'évocation de la sensibilité du personnage, peuvent s'insérer des productions de spectateurs qui tissent du contenu nouveau marqué par le caractère émotionnel, à partir des suggestions du film. C'est le cas d'une *fanfiction* écrite par une *fan*, qui décrit – à travers du discours indirect libre – les perceptions et les dernières pensées qui traversent l'esprit du « roi » mourant.

La présence de ce travail de réécriture nous permet d'interroger la notion d'identification : si l'on peut parler de focalisation pour ce qui concerne le fait linguistique correspondant à favoriser, par le montage d'images et du son, l'attribution d'un sentiment particulier à un personnage, la notion d'identification nous paraît plus problématique. Elle requerrait de concevoir la fiction comme un espace dans lequel le spectateur quitterait provisoirement son corps, ses émotions et ses fonctions cognitives pour plonger dans une autre identité. Si la notion de plongée peut tout à fait

¹ « [...] *point of view is part of the generative capacity of a text and is one aspect of a reader's general competence* ». [Notre traduction].

correspondre à l'entrée dans un monde fictionnel, nous ne devons pas oublier que ce mouvement demande l'acceptation d'un pacte fictionnel. Ainsi, le rapport aux personnages, central pour la mise en place d'un pacte fictionnel, est constitué d'un double rôle : la plongée est toujours accompagnée par « ce regard d'extériorité constitutif du jeu fictionnel » (Esquenazi, 2009a : 184). Les personnages deviennent le point de départ, pour les spectateurs, pour un jeu avec la fiction, très diversifié selon les contextes et qui donne lieu, dans certains cas, à des produits autonomes comme les *fanfictions*.

Néanmoins, nous pouvons remarquer à ce stade que l'engouement pour le monde fictionnel de ce film n'est jamais disjoint d'une controverse concernant le fait que le film véhicule des modèles négatifs, contraires aux normes de la société : les protagonistes sont des gangsters et aux spectateurs n'est jamais épargnée la vision de leurs actions extrêmement violentes. Une des raisons du goût pour les films de gangsters est que la fréquentation des bandits nous permet d'expérimenter des émotions que nous n'avons, pour la plupart, pas l'occasion de vivre dans le monde réel. Les spectateurs de *Romanzo Criminale* consentent à vivre, pour un temps et dans un espace limités, avec et *comme* des bandits, en espérant en tirer tous les avantages : divertissement, frissons, vertige, sans en prendre les risques. C'est un phénomène typique du cinéma, comme le souligne cette recension du principal quotidien catholique italien à la sortie du film :

Le Mal, on le sait, est séduisant. Et les grands méchants, surtout au cinéma, exercent du charme plus que de l'horreur. Il n'y a donc pas de doute, donc, que *Romanzo Criminale* – le livre de Giancarlo de Cataldo, librement inspiré des actions terribles perpétrées entre 1977 et 1992 par la célèbre Banda della Magliana – soit un sujet « naturellement » cinématographique¹.

Ainsi, des postures interprétatives s'opposent : si, d'un côté, de nombreux *fans* louent le plaisir du vertige (ceux qui lisent le film à l'intérieur du panorama du cinéma de genre, par exemple), de l'autre, *Romanzo Criminale* est lu comme un produit

¹ « *Il Male, si sa, è seduttivo. E i grandi malvagi, soprattutto al cinema, più che orrore esercitano fascino. Non c'è dubbio, dunque, che quello di Romanzo criminale - il libro di Giancarlo De Cataldo, liberamente ispirato alle terribili gesta compiute fra il '77 e il '92 dalla famigerata Banda della Magliana - fosse un soggetto «naturalmente» cinematografico* ». Giacomo Vallati, *Avvenire*, 27 settembre 2005.

« dangereux » qui serait capable de suggérer aux spectateurs des comportements socialement inacceptables. La mise en scène spectaculaire des actions condamnables offrirait une célébration gratuite de la violence. Il s'agit d'une lecture éthique qui considère la série comme une histoire universalisable, dont l'aspect problématique relève du mécanisme des « modèles d'inconduite » qui fonctionnent, selon R. Linton (1936) comme une sorte de « guide à l'envers » pour les spectateurs (Jullier, 2008), favorisant l'adoption de comportements inspirés par des films à des sujets à la recherche de moyens pour exprimer leur propre mal-être. Le cinéma et la télévision fonctionnent comme des encyclopédies dans lesquelles les spectateurs peuvent puiser des modèles de comportement et, parfois, la fascination pour le mal représenté à l'écran, sous certaines conditions, devient la source de modèles d'inconduite. Les spectateurs s'amuse à « apprendre à mal faire » en regardant les protagonistes du film et de la série.

Proposant une lecture de l'affirmation de la masculinité comme transgression aux lois de la société civile, les protagonistes de *Romanzo Criminale* s'opposent au cadre du comportement normatif et c'est cette rébellion contre la société qui les rend charmants : par le partage de tranches de « vie violente », les spectateurs vivent leurs désirs interdits. Cette fascination est à la source de lectures opposées dans des communautés différentes. La fascination pour ces personnages ressemble donc à celle éprouvée envers des jeunes rebelles dont le cinéma propose de nombreux portraits, mais elle est parcourue par des tonalités plus sombres : les personnages n'évoquent pas juste un James Dean en blouson de cuir, mais aussi les plus féroces gangsters de l'univers du crime.

Comme le signale L. Jullier dans son étude des attitudes des publics face aux scènes de violence au cinéma (Jullier, 2008), dans la plupart des cas, les réactions des spectateurs se divisent entre des lectures en termes de « fable », servant de support pour une généralisation, et des lectures en termes d'« histoire » qui considèrent les personnages et leurs actions comme des cas isolés, restreints au contexte raconté par le film. À la première distinction que nous avons proposée, qui relève de l'acceptation ou pas d'un pacte fictionnel, s'en ajoute une autre, concernant *l'usage* moral que les spectateurs font du film.

On observe chez les *fans* de *Romanzo Criminale* des discours partagés entre l'adoption des valeurs positives des personnages (amitié, foi dans un projet commun,

honneur) comme universalisables et la fascination ludique face à des comportements « vertigineux » et uniques, qui ne sauraient en aucun cas retrouvés dans la vie quotidienne. Soulignons un paradoxe : cette bipartition est, le plus souvent, interne à un même spectateur qui ne semble pas pour autant vivre avec gêne cette suite de délibérations (Soulez, 2011) d'ordre moral qu'il opère pendant et après le visionnage.

Dans le camp des détracteurs du film, il y a ceux qui voient dans *Romanzo Criminale* une apologie des criminels qui ont réellement existé et n'acceptent pas la mise en scène spectaculaire de leurs prouesses. Nous verrons que la controverse éclate, à proprement parler, dans le cas de la série télévisée, alors que pour le film de M. Placido, bien que les médias s'interrogent sur l'opération de la mise en scène des événements qui ont marqué l'histoire italienne, les personnages des bandits sont interprétés à travers le cadre rassurant du cinéma de genre, qui permet de les lire comme des personnages fictionnels, avec moins d'ambiguïtés.

Si, d'un côté, les personnages restent des *types* exemplaires incarnant les valeurs de l'amitié (Froid), de la fidélité ou de la recherche du rachat social (Libanais), les productions américaines définissent un terrain commun de références permettant à *Romanzo Criminale* d'être lu comme un produit de fiction, sans trop de danger moral.

Nous pouvons tout de même interroger le film et sa réception à partir de la problématique liée au rapport avec l'Histoire qui est interrogée, à plusieurs moments du récit, et qui subit un traitement qui semble la rendre comme faisant partie de la fiction.

3.4 L'Histoire à l'épreuve du spectacle

Citer le passé, c'est le réinventer. Toute forme d'adaptation est une manière de réécrire le passé afin de le reconstruire, par un acte de mémoire possédant un pouvoir performatif, agissant à la fois dans le présent (le passé sert à nous aider à lire le présent) et dans le passé (les images oubliées, lorsqu'elles sont réinterprétées, reprennent leur place dans le passé). L'adaptation cinématographique de *Romanzo Criminale* peut être interrogée à partir des formes de réemploi de tensions contenues dans les discours qui l'ont précédée, et d'images du passé historique qui viennent exercer leur influence dans un pacte narratif fictionnel concernant des événements réels.

Le mode de réécriture de l'Histoire que propose le film de Placido est, en partie, conforme à celui du livre : une fiction parsemée de fragments issus de la réalité

historique. Le spectateur qui accepte de « jouer le jeu de la fiction » est ainsi dérouté par la présence d'images qu'il reconnaît comme réelles. Une analyse des éléments qui caractérisent cette relation se révèle nécessaire, elle nous permettra de souligner certaines spécificités de *Romanzo Criminale* comme phénomène intertextuel.

Le lien avec la vérité historique est présent, bien que les personnages soient « déguisés » (on ne cite jamais les vrais noms des appartenants à la « Banda della Magliana », conformément au livre) et que les événements concernant les actualités historiques n'apparaissent qu'à des moments précis du long-métrage. Le dispositif rhétorique promis par le titre du film, qui invite à le lire comme un produit de fiction, est confirmé par la forme du récit qui se rapproche des canons des genres polar et film de mafia. Néanmoins, deux éléments font que cette lecture basée sur des codes génériques demande au spectateur de mobiliser également des compétences externes, le concernant en tant que citoyen (nous aurons ainsi des différences qui dépendent de la nationalité du spectateur).

Dans certains cas, la mise en scène des actions des criminels de la « Banda della Magliana » se trouve directement concernée par l'Histoire : notamment lorsque des images provenant des archives télévisuelles des années du terrorisme font leur apparition dans le récit. C'est alors que l'entrecroisement entre fiction et Histoire interroge la rencontre entre le médium cinématographique et le médium télévisuel.

Le film met en scène les images de télévision par une opération de réemploi : elles sont montrées comme des images cinématographiques, ne passant plus par leur médium d'origine (nous verrons que dans la série elles sont l'objet d'une opération inverse : elles sont présentées à nouveau comme images télévisuelles). Elles représentent une modalité privilégiée pour l'accès au réel : c'est par les images que passe la saisie de l'Histoire dans le présent des spectateurs qui assistaient, depuis leur poste, aux événements dramatiques du terrorisme et il faisaient cela *pour la première fois*, comme pour les spectateurs d'aujourd'hui qui, dans la situation que construit *Romanzo Criminale*, trouvent dans la présence « étrangère au récit » de ces images la porte d'entrée vers un temps connoté comme historique. Ce processus de mise en scène des archives soulève la question de la vérité des images représentées et du travail cognitif demandé au spectateur, dans un dispositif qui pousse les limites du pacte fictionnel proposé par le titre.

On observe la présence d'images télévisuelles dans de nombreuses productions contemporaines. La télévision accompagne les personnages dans *Nos meilleures années* (*La Meglio gioventù*, Giordana, 2003) : Nicola, Matteo et Giorgia regardent la Coupe du monde ; c'est par la télévision que Nicola apprend la nouvelle de l'inondation de Florence ainsi que celle d'un grave attentat de la mafia dans les années 1990. Il s'agit d'images en migration à travers la télévision et le cinéma, vues et revues maintes fois par le spectateur italien, par lesquelles le temps historique rentre dans le privé, agissant comme indicateur chronologique, mais aussi comme point de départ pour l'action du personnage.

Il en va différemment pour *Buongiorno, notte* (Bellocchio, 2003) qui construit un mécanisme métadiscursif invitant à une relecture de l'Histoire et de la mémoire personnelle des spectateurs. Bellocchio se sert d'un procédé de montage interrogeant la manière dont les images dramatiques de l'affaire Moro¹ sont enracinées dans la culture et les consciences des Italiens. Le film de Marco Bellocchio est un récit au mode conditionnel qui reconstruit l'affaire Moro, choisissant le point de vue « interne » d'une des terroristes, Chiara, personnage fictionnel. Les images des archives sont insérées directement dans le tissu narratif et, montées en accompagnement des images fictionnelles, construisent des alternatives possibles aux événements de la réalité. Notamment, la scène finale du rêve de Chiara, où Moro marche, finalement libre, dans le quartier de l'EUR à Rome, offre une ouverture impossible à l'Histoire. Les images de la cérémonie funèbre, présidée par le pape et les plus hauts représentants politiques, montrent la lecture officielle de l'événement qui se trouve néanmoins déstabilisé, car elles sont montées en contrepoint sur *Shine on you crazy diamond* (1974) de Pink Floyd.

Dans le film de Bellocchio n'interviennent pas seulement les images des archives, mais aussi des extraits de films de fiction (*Paisà* et des films de propagande stalinienne), comme pour souligner cette interdépendance des images à d'autres images,

¹ Aldo Moro, président du parti démocrate-chrétien, fut enlevé en 1978 et exécuté cinquante-quatre jours plus tard par les Brigades Rouges. L'événement, qui soulève une ample polémique dans l'espace public, concernant le rôle de la démocratie et le sens de la non-intervention choisie par les représentants de la Dc et du Parti communiste (cf. Sciascia, 1978), se situe au milieu des années du terrorisme et il en devient le moment-clé. Il s'agit d'une expérience qui s'installe de manière durable à cause du fait que, dans la culture des spectateurs italiens, c'est la première fois que les images se présentent de manière si directe. Cela génère une « persistance traumatique » de l'événement dans l'imaginaire collectif italien (O'Leary, 2008 : 37), centré sur la force de sa médiation iconique.

dans un contexte où le sens est donné par les représentations des faits plus que par l'accès direct aux faits eux-mêmes. Le film peut être lu moins comme un film sur l'enlèvement de Moro que comme un travail métahistorique sur les modalités de la représentation de cet événement « mythique », remarques sur le lien intertextuel avec d'autres discours cinématographiques. *Buongiorno, notte* deviendrait ainsi un « palimpseste » basé sur « la variété des représentations et des théories sur l'enlèvement » dans un contexte où « il n'y a pas d'accès direct possible aux sources pour la compréhension historique » de l'événement (O'Leary, 2008 : 40).

Dans *Romanzo Criminale*, les images d'archives subissent un traitement qui amplifie la polysémie de l'Histoire, à travers des mises en scène qui optent pour l'ambiguïté qui se rapproche de la modalité choisie par Bellocchio, mais qui, par ailleurs, font de l'élément spectaculaire leur trait principal.

Une première fois, en contrepoint aux images de la fête organisée par le gang dans la boîte de nuit qu'ils viennent d'acheter, après la mort du Terrible, qui correspond à leur consécration comme « rois de Rome », apparaissent des fragments du journal télévisé relatant l'enlèvement d'Aldo Moro et du meurtre des cinq agents de son escorte. La séquence est montée sur un tube de l'époque, *Lady Marmalade* (1974), qui contribue à la création de la superposition d'un cadre festif et carnavalesque sur un cadre tragique, tout en effectuant un renvoi intertextuel à la scène où le personnage de Pacino célèbre son succès dans *Carlito's Way* (De Palma, 1993), film qui, comme *Romanzo Criminale*, dessine la trajectoire de criminels qui, partant de la rue, arrivent au pouvoir.

Les dramatiques images d'archives sont interrogées par le choix de la musique (cf. pour une analyse du rôle diégétique de *Lady Marmalade* dans cette séquence l'étude de C. O'Rawe, 2009). La présence d'une musique disco des années 1970 est en partie justifiée par le contexte diégétique : les images d'archives s'enchaînent à celles de la boîte de nuit où les protagonistes posent pour une photo. À cause du décalage par rapport à la gravité de l'événement, l'effet est celui d'une distanciation : les événements dramatiques sont montrés de manière parallèle au divertissement des protagonistes qui dansent en buvant du champagne. Les lectures possibles sont celles d'un lien direct

entre les événements (les bandits fêtent-ils *aussi* la mort du Président ?), comme d'un écart entre les faits de l'Histoire et les trajectoires individuelles des membres du gang¹.

À ce propos, soulignons le rôle capital de la musique dans les productions contemporaines² : elle fonctionne comme un lien culturel à une communauté, comme un élément d'identité générationnelle qui marque la continuité entre des individus ayant été jeunes à des époques différentes³. La musique, en tant qu'agent émotionnel, construit la manière dont les nouvelles générations, qui en font pour la première fois l'expérience, produisent une image de la société de l'époque (cf. De Nora, 2001: 167).

L'effort cognitif du spectateur dans la lecture de dénonciation de la violence et des affaires obscures de la politique italienne est-elle encouragée ou, au contraire, étouffée par le choix d'une musique pop, qui propose un divertissement ? Le style de musique est cohérent avec le contexte du divertissement des protagonistes, la boîte de nuit : lorsqu'elle se superpose aux images d'archives, celles-ci prennent une forme inédite et sont recontextualisées, réécrites à travers le filtre de l'*enjoyment*. Les images sont extraites de leur contexte et placées dans un montage euphorique se rapprochant du *clip*. Elles deviennent parties de la fiction et perdent le statut de source d'information qu'elles auraient dans leur contexte d'origine : elles sont prêtes à des usages variés que choisiront les spectateurs.

Par-delà, les images d'archives fonctionnent également comme des marqueurs du passage du temps historique qui agit en arrière-plan pour les événements individuels concernant les personnages. Les références télévisuelles dans le film opèrent comme activateur sémiotique d'un environnement, s'appuyant sur la connaissance préalable du spectateur et sur des techniques de remédiatisation qui soulignent leur appartenance à un autre média et évoquent un effet de passé. Elles remplacent une opération de

¹ Le rapprochement de ce procédé à la « musique anempathique », une musique qui « *affiche son indifférence en continuant son cours comme si rien n'y était* », (Chion, 1985 : 229) ajoute un rôle idéologique à ces images qui, accompagnées d'une musique indifférente à leur sens, signaleraient ainsi une « indifférence du monde ».

² Citons par exemple *Les cent pas (I cento passi)*, Giordana, 2000) et *Mon frère est fils unique (Mio fratello è figlio unico)*, Luchetti, 2007). D'autres films, comme *L'affaire des cinq lunes (Piazza delle cinque lune)*, Martinelli 2003) ou *Il Divo* (Sorrentino, 2008), proposent aussi un traitement du son qui se rapproche de l'effet *pop*, stigmatisé par certains critiques qui le considéreraient comme le signe d'une vision a-critique de l'Histoire, selon laquelle le terrorisme serait un des nombreux éléments de la culture italienne (cf. la troisième partie de cette étude).

³ Nous retrouverons ce procédé pour la série télévisée de *Romanzo Criminale* : pour l'instant, limitons-nous à citer un internaute qui raconte dans son blog que, quelques jours après la diffusion de la deuxième saison de *Romanzo Criminale*, un chauffeur de taxi le surprend lorsqu'il est en train de chanter une chanson des années 1970 ; le chauffeur de taxi était jeune à l'époque et avait grandi à la Magliana : il commence ainsi à lui raconter son point de vue sur les faits.

reconstruction « profilmique » de l'espace de l'action des protagonistes : c'est ce que dit le réalisateur : « là où j'ai estimé que la reconstruction purement cinématographique ne suffirait pas, j'ai choisi de confier la mémoire historique aux images télévisuelles de ces années¹ ».

Un deuxième cas d'emploi des archives, concernant encore l'affaire Moro, et plus précisément le moment de la découverte du cadavre dans le coffre d'une voiture dans le centre de Rome, est accompagné de l'enregistrement de l'appel téléphonique d'un membre des Brigades Rouges donnant les indications pour la découverte. La séquence suivante s'ouvre avec une image montrant le Froid jouant au billard pendant qu'il regarde les mêmes images à la télévision. Son attention est vite détournée par l'interphone qui lui annonce l'arrivée du Libanais. L'événement dramatique est isolé du temps du récit, et apparaît comme une séquence documentaire externe au film. Elle est ensuite recontextualisée par l'émission télévisuelle que le personnage est en train de regarder, et, comme telle, est destinée à l'oubli de la part du Froid, pour lequel la dimension individuelle représente un appel plus fort que le temps historique.

Une troisième séquence dans laquelle les images d'archives sont l'objet d'un traitement particulier est la représentation de l'attentat à la gare de Bologne, le 2 août 1980. Cet événement dramatique, dans lequel certains membres de la bande sont partiellement impliqués, est vu à travers les yeux du Froid, qui se trouve à Bologne sans être au courant de ce qui va se produire. Ainsi, du point de vue d'un simple citoyen, il partage la vision de l'horreur avec le peuple italien. Si l'explosion de la gare est un effet spécial produit avec une maquette, le film met en scène le parcours du Froid en plaçant le personnage en premier plan, sur un transparent : les images d'archives deviennent littéralement le fond de son action, il marche à travers les débris « réels ».

Le spectateur participe à l'événement collectif qui rentre, de force ou de manière accessoire, dans le quotidien des personnages grâce aux images télévisuelles qu'il connaît bien : le passage du temps est rendu *via* l'usage d'images d'archives, vues et revues maintes fois. Les contenus véhiculés sont confinés aux vies individuelles des personnages, mais, chargés d'une appartenance à l'histoire collective par la superposition des langages cinématographique et télévisuel, ils touchent à l'Histoire

¹ « *Dove ho creduto che la ricostruzione puramente cinematografica non fosse sufficiente ho preferito affidare la memoria storica alle immagini televisive di quegli anni* ». Interview à Michele Placido [en ligne] http://www.sentieriselvaggi.it/289/12023/Romanzo_criminale_e_un_film_politico_pieno_di_inguaribile_romanticismo_-_intervista_a_Michele_Placido.htm. Dernier accès le 28 août 2011.

récente en l'insérant comme fond, provoquant un effet de détachement et, tout à la fois, de nostalgie. C'est l'entrecroisement de la dimension de l'individuel et du collectif, de la fiction et de la réalité connue par les spectateurs, qui construit la relecture de l'Histoire proposée par ce produit.

La source de ces narrations est souvent un événement « *epoch-making* » (Ricoeur, 1985 : 339), qui représente le passé mythique d'un peuple. Le lien avec l'élément mythique nous semble central dans ce processus de représentation. Quant à ces événements, la simple imitation n'est pas suffisante – et c'est le plus grand tort que l'on pourrait faire à la *mimèsis* (*ibidem*).

Romanzo Criminale peut, en effet, être rapproché de ces opérations de réécriture du passé qui fonctionnent à travers des stéréotypes, donnant lieu moins à une représentation réaliste qu'à la fixation d'une image « mythique » et, pour cela, loin de la réalité (des formes de *nostalgie*, des « simulacres poussiéreux » dans lesquels le passé reste inatteignable, Jameson, 1991). Cette image se construit par l'emploi de certaines techniques de tournage et de montage et par des effets de remédiatisation visant à transmettre la sensation du passé dans la matière même des plans. L'authenticité des années 1970 passe principalement par le choix du décor et des accessoires qui risquent de construire une image idéalisée et donc déconnectée de la culture de l'époque.

Cette distance de la matière vivante du contexte dans lequel se situent les événements, mêlée à ce qui est perçu comme un excès de citations cinématographiques, rend le film difficile à juger. Une lecture dans le contexte postmoderne autorise la description des caractères de cette réécriture de l'Histoire, proposée par *Romanzo Criminale*, en termes d'intertextualité. L'univers narratif sous-jacent à ces produits se nourrit à la fois de l'Histoire « réelle » et de son invention fictionnelle (ainsi que par sa mise en scène en conformité avec les figures faisant appel à l'*enjoyment* postmoderne). L'Histoire entre ainsi maladroitement dans le récit et peut produire un effet de distanciation chez le spectateur : elle reste un référent vide, « colonisé » par le présent.

Le réemploi des images liées à des événements historiques n'a pas seulement la fonction de célébrer la mémoire de ces faits : elle est surtout une citation entre films qui rend possible la construction d'un terrain commun de références. Une multiplicité de récits convergents prend la place des grands récits : les faits de l'Histoire se présentent dilatables, ouverts. Le regard paraît trempé dans un esprit postmoderne qui s'attache à

des faits de la réalité, souvent déjà connus, en essayant de les raconter de manière nouvelle : la réalité est construite par le langage (cf. le *New Italian Epic*).

Le mécanisme d'adaptation observé dans le film de Placido nous montre un processus de réécriture du récit de *Romanzo Criminale* se nourrissant d'apports du livre, tout comme d'ouvertures à un matériel extratextuel déterminé par le contexte de production et de réception du film, confirmé par les quelques lectures des spectateurs que nous avons proposées.

Les points que nous avons analysés dans le film sont les suivants : un statut générique se nourrissant de plusieurs apports, action, polar, romance (et la représentation des femmes comme clichés) ; un point de vue centré sur les trois héros qui contribue à la mythisation des protagonistes et qui va à l'encontre de la pluralité des voix présentes dans le roman. Nous avons enfin analysé le traitement de l'Histoire qui passe à travers une construction hybride, mobilisant des interrogations qui concernent le pacte fictionnel et sa rencontre avec des images d'archives, et une bande-son en contrepoint.

Il nous faut maintenant comprendre comment le passage à un autre support audiovisuel, la série télévisée, produite trois ans plus tard, détermine de nouvelles formes de réécriture, dans un contexte italien de production télévisuelle marqué par une tension entre tradition et recherche de la qualité, dans une période définie par la personnalisation de la consommation, par l'« abondance » (*plenty*) (Ellis, 2000 : 162).