

Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série *Gomorra* dans la réception active des rappers français

Céline Masoni



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/9872>

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Electronic reference

Céline Masoni, « Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série *Gomorra* dans la réception active des rappers français », *Cahiers de Narratologie* [Online], 36 | 2019, Online since 20 December 2019, connection on 21 December 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/9872>

This text was automatically generated on 21 December 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Procès fictionnels et imaginaires périphériques : la série *Gomorra* dans la réception active des rappeurs français

Céline Masoni

- 1 Des procès fictionnels croisés libèrent et entravent la circulation des représentations de la culture mafieuse. Nous entendons comme procès fictionnels : la mise en intrigue et en sens d'éléments narratifs, symboliques, iconiques, audiovisuels, médiatiques et critiques, pris isolément ou en différentes compositions, et qui produisent des synthèses narratives et discursives plus ou moins abouties sur un thème ou un motif choisi.
- 2 Nous nous intéresserons originairement au procès fictionnel qu'initie l'auteur Roberto Saviano, du roman de non fiction *Gomorra* vers la série éponyme, un procès qu'animent aussi des producteurs et diffuseurs de contenus en France, en l'occurrence Canal Plus, qui propose des émissions d'accompagnement et de promotion de la série, et les formes de réception actives, créatives des rappeurs français. Le dispositif énonciatif qu'instaure la chaîne Canal Plus et les appropriations des rappeurs français produisent des contenus narratifs et discursifs, qui alimentent le procès fictionnel initial d'un « auteur ».
- 3 La convergence de ces procès fictionnels nous invite à définir ou redéfinir la culture populaire, où ne sont plus considérés comme populaires des produits culturels tels la série télévisée ou le rap, mais leurs « déchiffrements contrastés » (Ginzburg 1980). Enfin et de manière plus générale, la dimension herméneutique des procès fictionnels permet de réinvestir différentes interrogations sur l'argument anti-mimétique (Schaeffer 1999), le conflit des représentations, les effets de la fiction, ou les atteintes portées au pacte fictionnel (Eco 1996), toutes liées à une interrogation sur la porosité ou les va-et-vient entre la réalité et la fiction.

- 4 Quelles relations au texte sont-elles traduites par les différentes appropriations culturelles de la violence et des stéréotypes ou des symboles de la culture mafieuse ? Quelles représentations de la violence, entendues comme autant d'effets de la fiction sont-elles promues dans les discours dominants et dans les déchiffrements alternatifs des rappers ? Nous émettons l'hypothèse que ces lectures individuelles singulières ne sont pas un obstacle, mais un outil de la saisie de l'appropriation culturelle de la violence, qui prend plaisir aux actions violentes représentées et à l'évolution des personnages les promulguant. Une esthétique de la violence expose et affronte la réalité du quotidien des *camorristi* et la brutalité du pouvoir. Une esthétique de la violence a aussi une fonction émancipatrice. Ainsi, le plaisir peut être défini en tant que plaisir esthétique, en ce qu'il qui permet la transfiguration de la violence et la mise à distance des actions et des personnages violents. Afin d'interroger la singularité de ces expériences fictionnelles, nous revisiterons le concept d'usages idiosyncrasiques de l'activité mimétique (Schaeffer 1999). Nous démontrerons ainsi que, loin de faire valoir le travail de synthèse, d'achèvement du procès du sens, la multiplicité vivante, contrastée de ces appropriations ressortissant d'énonciations singulières trahit l'incertitude d'un procès ouvert, qui n'en révèle pas moins un besoin (ou un effet) de mise à distance esthétique et critique corrélatif, voire interdépendant du besoin de fiction.

La contamination fictionnelle du réel

- 5 Depuis les années 1970, le roman de Mario Puzo, *Le Parrain* (*The Godfather*, 1969) et le succès des adaptations cinématographiques de Francis Ford Coppola (1972, 1974, 1990) ont influencé la manière dont les publics se représentent la mafia. La mafia italo-américaine est et se comporte de la manière dont elle est représentée dans ces œuvres de fiction (Paoli, 2003). Cette vision idéalisée de la mafia supplante l'organisation criminelle elle-même (Renga 2011)¹. Si la veine commerciale et narrative des films de mafia ne s'est pas tarie, les influences se sont diversifiées vers d'autres organisations criminelles, dans les cinémas japonais ou hongkongais, offrant de nouvelles représentations s'entremêlant aux constructions imaginaires de différents publics. Les choix des éléments narratifs et visuels ont aussi évolué. L'écriture sérielle participe de ce renouvellement du genre et des imaginaires associés. *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) nous fait partager les crises existentielles d'un boss du New Jersey, Tony Soprano. Plus largement, le crime organisé autour du marché de la drogue s'avère une inépuisable ressource narrative, où le réalisme ou des éléments de non-fiction inscrivent l'ouverture de l'écriture sérielle à la réalité sociale. On peut citer la série télévisée *The Wire* (*Sur écoute*, 2002-2008) créée et documentée par le journaliste David Simon sur la criminalité de Baltimore, ou *Narcos* (2015-2017), la série originale de Netflix et sa série dérivée *Narcos Mexico*, où les images documentaires sont partie intégrante de la narration. Ainsi, la série *Gomorra* (2014-en production) créée par le journaliste et romancier Roberto Saviano, à partir de son roman éponyme en forme d'enquête sur la camorra napolitaine (2007) revendique-t-elle cette exigence d'authenticité, voire de réalisme. Plus avant, Saviano, lors d'une interview qu'il a accordée à Mouloud Achour, dans l'émission *Clique* (mars 2019), sur Canal Plus, avoue en substance qu'en écrivant ces histoires, il accentue la vérité. La fiction de Saviano documente et dénonce. Sans revenir sur les questions logiques et ontologiques de la vérité de la fiction, le

journaliste-romancier promeut la fonction politique de l'esthétique, comme effet de mise en visibilité par l'art, ou comme fiction de la réalité.

- 6 Dans le dispositif de promotion de la série *Gomorra* en France, le diffuseur Canal Plus encadre les discours sur la série, ou selon la formulation de Dominique Maingueneau : « délimite[nt] l'exercice de la fonction énonciative » (Maingueneau, 1993). Considéré comme une des voix prépondérantes de la "culture urbaine", Mouloud Achour reçoit Roberto Saviano (*Clique*, mars 2019) et les deux acteurs phares de la série Salvatore Esposito et Marco D'Amore, jouant respectivement les rôles de Gennaro Savastano et Ciro Di Marzio. Le présentateur tient à faire valoir, avec insistance, le positionnement et la lecture du groupe de rap PNL des réalités urbaines périphériques, par-delà le clip vidéo tourné à Scampia, sur les lieux mêmes du tournage de la série et de la zone des trafics (*Le monde ou rien*, 2015). Roberto Saviano, par l'intermédiaire de Mouloud Achour a d'ailleurs rencontré le groupe de rap. Il fait un parallèle entre la syntaxe qu'il utilise dans ses écrits et cette réinvention de la langue à laquelle se livrent ceux qui racontent les banlieues. Il avance que le rap est écouté car il raconte le monde de manière authentique. L'interview des deux protagonistes principaux de la série donne encore le ton ; un clip de PNL (*À l'ammoniaque*, 2018) introduit l'émission, qui sera encore illustrée des clips de PNL et de SCH tournés à Scampia. La complicité des deux acteurs, qui a su aussi révéler le ressort dramatique principal de la série et leur proximité avec Saviano, s'exprime. Deux perspectives croisées de leurs discours nous intéressent : le réalisme et la porosité entre réalité et fiction. Ils reviennent ainsi sur l'ambition d'authenticité de la série et de son créateur, précisant que *Gomorra* a su faire tomber le mur de succès et de beauté que le cinéma américain avait construit. Marco d'Amore, qui est aussi producteur, scénariste et réalisateur a réalisé deux épisodes de la dernière saison de *Gomorra* et prépare une préquelle cinématographique de la série basée sur l'enfance de Ciro Di Marzio : *L'Immortale*. Il avance qu'il est intéressant de jouer avec les codes des plus grands, ceux qu'ont utilisés les grands réalisateurs italo-américains, d'en casser certains stéréotypes, de faire évoluer l'écriture et la narration. L'enquête de Saviano, l'écriture des dialogues basée sur des conversations enregistrées de criminels, le travail sur leurs personnages, font voir la réalité et, précise Marco d'Amore, « pas la mise en scène ». Le tournage dans le quartier de Secondigliano, leur présence et les liens que la production et les acteurs nouent avec la population locale soutiennent ce qu'ils qualifient comme étant leur responsabilité. Tous deux originaires de Campanie, diplômés d'écoles de cinéma ou d'art dramatique, ils s'attachent à expliquer aux jeunes qu'ils rencontrent qu'il n'y a pas de confusion entre qui ils sont et la manière dont ils se comportent et leurs personnages. En un sens, ils engagent, par une attitude posée et l'utilisation du dialecte local, une forme de pédagogie de proximité, en vue de « briser la continuité avec la fiction ». Cette mise à distance de la réalité est encore un des effets de la fiction. Salvatore Esposito nuance et précise ce que signifie être confronté à des personnages qui représentent le mal. Il met en avant la dimension de l'affect, d'émotions ou de sentiments forts qui nous touchent, mais avec lesquels on prend nécessairement de la distance. Les personnages mauvais, les nuances du mal dans la littérature sont plus riches que les nuances du bien et exercent une fascination. Pour autant, on peut selon lui, distinguer la fascination de la mythification, et voir un méchant tuer quelqu'un ne signifie pas que le spectateur va imiter ce comportement et passer à l'acte. L'entretien prend un ton plus politique. Selon Salvatore Esposito la beauté de la ville de Naples et de sa langue est un prétexte pour raconter les problèmes de toutes les autres villes du monde. Si *Gomorra* est une métaphore de la criminalité

internationale, elle est aussi une métaphore des banlieues, qui en raconte les dynamiques communes : l'amour fraternel, les relations conflictuelles père / fils, la violence pour obtenir le pouvoir. Dans la droite ligne de Saviano, il s'agit de montrer les vrais problèmes de ces zones abandonnées par l'État.

- 7 Du point de vue sociologique, de nombreuses études ont mis l'accent sur l'influence des films de gangsters sur une catégorie sociale spécifique : les jeunes hommes des quartiers populaires. La mythologie de Tony Montana, petit malfrat d'origine cubaine à l'ascension fulgurante dans le film *Scarface* (1983) de Brian de Palma en est exemplaire et occupe toujours, plus de trente ans après la sortie du film, comme le signale Fardi Rahmani, « une place singulière dans la culture populaire juvénile »². Nous ne nous attardons pas sur les différentes analogies que les jeunes gens interviewés par Rahmani tissent entre la fiction filmique et leur réalité quotidienne : violence, drogue, réussite financière, armes, loyauté, sur leurs manières de citer des répliques du film, d'en débattre, ou sur leurs processus d'identification au héros et à sa réussite. C'est encore au personnage de Scarface que rêvent les jeunes mafieux, Marco et Ciro dans l'adaptation cinématographique de *Gomorra* de Matteo Garrone (2008) et c'est cette même représentation idéalisée que ce réalisateur déconstruit, en confrontant la vision mythologique des grands films hollywoodiens à une réalité crue, brutale. Dans la culture rap, la figure de Scarface reste prééminente. Une dernière référence forte, sur laquelle se construisent les imaginaires périphériques de la culture rap et peut se déployer la production de contenus créatifs est le film *La Cité de Dieu* (2003) de Fernando Meirelles, adapté du roman éponyme *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins. Buscapé, jeune enfant d'une banlieue pauvre de Rio de Janeiro, qui rêve de devenir photographe raconte et documente sa favela, livrée aux trafics, à la violence et à la corruption, et les destins croisés de ses amis d'enfance Béné et Zé Pequeno, qui devient le caïd du quartier, se livrant à une guerre des gangs contre un de ses principaux rivaux : Manu le Coq.
- 8 Cette attraction du pouvoir et de la réussite dans un contexte inéluctablement violent, qui enchanterait l'imaginaire des périphéries est fortement décriée dans les discours institutionnels dominants. Chaque nouvelle saison de *Gomorra* donne lieu à un déchaînement dans la presse des édiles, juges anti-mafia, présidents de tribunaux, qui tous dénoncent l'influence néfaste de la violence promue dans la série sur la jeunesse napolitaine ; la diffusion de chaque nouvel épisode étant accusée d'être directement liée à un déferlement de violence dans les quartiers périphériques de la cité parthénopéenne³. Accusée de trop humaniser les personnages, de se méprendre sur les mutations de l'organisation et surtout de faire prendre pour vraie cette fausse réalité représentée à l'écran, la fiction sérielle crée une émulation par la violence et génère une imitation des actes criminels et violents des personnages, par un public jugé défavorisé.
- 9 On devine, dans ce zèle pour condamner les effets mimétiques de la fiction, que les dominants, ceux dont la parole est légitime ne peuvent, si ce n'est comprendre la fonction de la fiction, envisager que certains publics puissent reconnaître comme tel le dispositif fictionnel, que partagent l'auteur et les lecteurs ou spectateurs, comme si la culture légitime, voire la position sociale permettaient seules de passer un pacte fictionnel avec un auteur (Eco, 1994). Les discours des dominants refusent ainsi aux minorités qu'elles puissent « élaborer des représentations fictionnelles » ou « mettre en scène [leurs] affects sur le mode du « comme si », qu'elles puissent « accéder à l'état

d'immersion fictionnelle »⁴. Or, la fiction, confie encore Schaeffer n'est jamais une identification aveugle.

- 10 Nous choisissons de nous abstenir de poser une homologie entre la violence inhérente à un milieu social, la manière dont elle est vécue et la manière dont elle est saisie par l'imagination ou expérimentée d'un point de vue fictionnel, pour ne retenir que la présence d'éléments culturels épars, de mimèmes ou d'unités d'imitation (Schaeffer, 1999) souvent partagés entre pairs et/ou dans le cadre d'une transmission sociale, et qui seront réactivés, réutilisés, qu'ils fassent ou non l'objet d'une mésinterprétation. Il est en effet discutable d'affirmer que des jeunes hommes issus de quartiers paupérisés s'identifient invariablement à un personnage qui était laissé pour compte et qui a réussi. Ce type d'homologie sociale ne peut valoir comme principe, plus finement, on ne peut anticiper si et quel type d'identification peut être associé aux appropriations culturelles dites populaires ; en témoigne la polémique autour des deux personnages principaux de la série *Gomorra* dans les rangs des rappeurs français et de leurs publics, où *Ciro di Marzio* le jeune délinquant qui veut conquérir le pouvoir est majoritairement perçu comme un traître à la famille « régnante », les Savastano.

Lectures contrastées : « una prosopografia del basso »

5

- 11 En nous rapprochant de la « microstoria » [micro histoire] italienne énoncée et pratiquée par Carlo Ginzburg et Giovanni Levi, nous pouvons réaffirmer, à la suite de Hoggart (1970) et de ses travaux sur les usages de la culture des ouvriers, une déconstruction de l'opposition entre culture savante et culture populaire, qui implique l'analyse de pratiques plus individuelles. L'approche biographique de l'histoire expose l'appropriation de matériaux d'origines éparses (Ginzburg 1980), comme la lecture analogique et disloquée de *Menocchio* le meunier frioulan, qui représente une des figures de la relation populaire au texte (Chartier 2000). À travers l'histoire biographique d'un individu, son récit de vie se dit, se raconte notre culture :

À distance de la monographie traditionnelle, chaque micro-récit entend reconstruire, à partir de l'observation d'une situation particulière, la manière dont les individus, par leurs alliances et leurs affrontements, à travers les dépendances qui les lient et les conflits qui les opposent, produisent le monde social⁶.

- 12 Nous saisissons qu'il ne s'agit plus de qualifier de populaires des objets de la culture, mais des manières de se les approprier. Nous saisissons aussi que ce type d'observation s'appuie sur les affects individuels, les dépendances et les conflits. Différents systèmes de pensées s'opposent et se rencontrent au sein d'une culture, d'un collectif ou d'un individu. Plus avant, les représentations ne peuvent être réduites à des significations partagées par un groupe, et l'on peut difficilement considérer que la culture cultivée impose un corpus de textes ou un ensemble de conduites à l'interprétation et à l'imitation des individus qui composent une société. Des pratiques de lecture ou d'interprétation singulières actives, créatrices circulent, faites d'écarts, de reformulations.
- 13 Nous saisissons enfin qu'une approche biographique reste partielle et partielle. Étymologiquement, la prosopographie est basée sur la racine grecque *prosopon*, *prós* (« près ») et *óps* (« œil ») : la face, la figure et par extension le personnage. Les figures que nous tentons d'approcher sont l'auteur Roberto Saviano et les acteurs Marco

D'Amore et Salvatore Esposito pour les personnages qu'ils construisent dans et pour la série *Gomorra*. Ce sont encore les personnages que créent les rappeurs français, en réponse à l'univers narratif et au dispositif médiatique dans lequel toutes ces figures évoluent, où l'identité de la personne rencontre le ou les personnages publics et fictionnels qu'ils façonnent. Dans ces écritures hyper contemporaines, la scission entre la réalité et la fiction s'efface. L'identité d'un auteur s'évanouit. Le procès fictionnel de l'œuvre et de soi transcende le texte, l'identité et ses multiples représentations.

- 14 La réception active de la série *Gomorra* se fonde sur l'analyse de la relation au texte et à soi dans les déchiffrements contrastés des rappeurs français.
- 15 La multiplication des références à la série, depuis sa diffusion télévisée (2014), dans les textes des rappeurs diffuse la reconnaissance de symboles signifiants, partagés et/ou créant une polémique, dans les lignes interprétatives que déploient les rappeurs et leurs publics. Notre ambition prosopographique s'attache à la fragmentation énonciative (Masoni 2019) d'auteurs interprètes, qui se déploie dans leurs opus (morceaux musicaux et clips vidéos), et dans leurs adresses à leurs publics et leurs fans sur les réseaux sociaux ou leurs chaînes You Tube. Leurs usages différenciés de la fiction et leurs identités actoriales, artistiques et sociales fragmentées traduisent ou masquent la tension de leurs appropriations culturelles et de la place qu'ils revendiquent au sein du système médiatique, comme au sein du système social. Trois artistes ou groupes, aux positions énonciatives et interprétatives contrastées appuient cette étude, JUL, SCH et PNL. Plutôt que de représenter des types de relation au texte (ici sériel) ou des figures de la lecture populaire d'une œuvre, ces artistes combinent différents éléments narratifs, visuels ou symboliques, qui semblent traduire une multiplicité de processus d'apprentissage et d'appropriation culturelle ouverts, c'est-à-dire dont on ne peut extraire de régularité, voire de cohérence, et qui, s'ils amorcent un processus cognitif et/ou émancipatoire de construction de sens ne semblent jamais s'y engager totalement ni l'achever.
- 16 Si l'on reprend les termes de Ginzburg, en quel sens ces dépendances qui lient et ces conflits qui opposent peuvent-ils produire du sens pour le quotidien des individus et leur inscription dans un collectif ? Il s'agit bien de donner du sens au monde social et à notre inscription dans celui-ci, et pour nous d'analyser de quelle manière sont saisies et utilisées ces différentes références fictionnelles afin d'engager ou non ce processus.
- 17 L'appréciation que nous offrent les normes sociales dominantes peut nous faire appréhender comme signifiants différents éléments biographiques, que l'on trouve disséminés sur le Web. Les lieux où les rappeurs ont grandi sont respectivement pour JUL (Julien Mari, 1990), SCH (Julien Schwarzer, 1993) et PNL (Tarik et Nabil Andrieu, 1986 et 1989) : Marseille et la cité Louis-Loucheur du quartier de Saint-Jean-du-Désert, Marseille puis Aubagne, et la cité des Tarterêts à Corbeil-Essonnes, avec un passage dans le sud ouest de la France pendant leurs études. JUL est renvoyé avant de passer un BEP, SCH échoue au BEP, pour les deux frères du groupe PNL : BEP et Baccalauréat pour l'aîné, Baccalauréat et quelques années d'études supérieures interrompues pour le plus jeune.
- 18 Sans misérabilisme social, ils sont issus de milieux populaires, avec, hormis SCH, des problèmes judiciaires, pour leurs pères, pour eux ou les deux. Ils ont tous commencé à rapper très jeunes, évitent les médias traditionnels *mainstream*, où l'incompréhension flirte souvent avec le mépris⁷, et choisissent d'être les artisans de leur propre image et de leur communication vers leurs fans. JUL affiche la *Team JUL*, sa communauté de fans,

SCH communique sur les réseaux sociaux et PNL ont une ambition créative plus affirmée, sur leur chaîne You Tube. En septembre 2016, ils lancent ce qui deviendra une série de quatre courts métrages : *Naha*, Part. 1, 8 minutes, 92 millions de vues ; *Onizuka*, Part. 2, 13 minutes 28, 47 millions de vues ; *Béné*, Part. 3, 16 minutes 08, 31 millions de vues ; et *Jusqu'au dernier gramme*, Part. finale, 29 minutes 47, 20 millions de vues, réalisée par Mess et Kamehamera, dans un circuit indépendant. Cette saga retrace le quotidien de trois frères dans une cité : trafic de drogue, argent, guerre de gangs, violence, interventions de la police... Plus avant, la question qui se pose est de savoir ce que signifie la famille, un *Leitmotiv* fort de l'œuvre de PNL (#QueLaFamille). Naha, le frère aîné avait un ami depuis l'enfance, Macha, qui l'a trahi. Devenus adultes, ils gèrent des gangs rivaux de trafic de drogue dans la cité. Naha interdit à ses frères d'entrer dans le trafic. Macha dénonce Naha, qui se retrouve en prison. Onizuka le frère cadet de Naha reprend le trafic et blessé, se retrouve à l'hôpital. Le plus jeune frère Béné, interprété par le jeune frère de Tarik et Nabil, s'y engage à son tour jusqu'à ramener dans la cité Macha, qui avait fui à l'étranger, afin de le tuer. On entend le cri de sa mère et le coup de feu, Naha sort de prison et Onizuka du coma.

- 19 Les amitiés brisées et/ou la trahison et la vengeance (Tony et Manny dans *Scarface*, Zé Pequeno, Buscapé et Béné dans *La Cité de Dieu*, Gennaro et Ciro dans *Gomorra*) représentent de puissants ressorts narratifs et l'élément clé de la construction imaginaire des jeunes adultes. La dimension fraternelle de ces amitiés donne de la profondeur aux personnages et peut nous y attacher plus intensément, comme nous touchera alors plus profondément leur rupture. Or, PNL n'invoquent pas la dimension fictionnelle de la famille, mais construisent leur œuvre et leur identité artistique et sociale sur cette famille qu'ils exposent voire revendiquent comme ce qui seul compte. Est-ce à comprendre que le repli sur l'entre soi, sur la famille, tient à l'écart de la brutalité sociale ? Mais encore, en quel sens cette revendication semblant confondre la dimension affective et sa mise à distance dans la fiction influence-t-elle durablement l'appropriation culturelle et la relation au texte de PNL ? Comment peuvent-ils en extraire des éléments signifiants et socialement signifiants pour leur vie quotidienne et leurs interactions sociales réelles ? Cette interrogation a-t-elle encore de la pertinence ?

Fonction mimétique et idiosyncrasie

- 20 Les déchiffrements contrastés des rappeurs, les différents éléments symboliques et culturels qu'ils convoquent et réutilisent dans leur travail de création sont autant de traces des « possibilités latentes »⁸ de la culture que Ginzburg évoquait.
- 21 On pourrait dresser la liste, non exhaustive, des rappeurs français faisant référence à la série *Gomorra* dans leurs textes, qu'ils désirent s'inventer un personnage de mafieux et jouer sur leur image, ou mettre en garde la jeunesse contre la violence de ce milieu, ou simplement se saisir de références partagées : Lacrim, Sofiane, YL, Ninho, Seth Gueko, Soprano, DTF, Melan, Sadek, Jok'Air, Sinik, L'Algérino, Alonzo, Ixzo, Jeff le Nerf, etc.
- 22 Notre corpus, restreint mais singulièrement représentatif nous recentre sur trois figures de la relation au texte et de la capacité fictionnelle : l'attachement affectif pour JUL, la lecture cultivée pour SCH, et la résonance d'un univers fictionnel propre pour PNL, dans des relectures produites et rendues publiques à l'issue de la diffusion de la saison 1 de *Gomorra* en France.

Ciro, aux flics tu voulais raconter
 Ciro, coup monté avec le Conté
 Ciro, Savastano tu veux affronter ?
 Ciro, t'es qu'un traître tu fous la honte.

- 23 Dans le morceau intitulé *Ciro* (2015), JUL montre son attachement aux personnages et à leurs actions dans la série. Relatant différentes scènes des deux premières saisons, il condamne ainsi le comportement de Ciro, surnommé l'Immortel qui, au service du clan Savastano, dirigé par Don Pietro et dont il est le soldat, trahit son ami Gennaro Savastano, le fils de Don Pietro et Donna Imma, et entraîne la mort de Daniele, un jeune garçon qu'il implique dans le trafic et transforme en meurtrier, dans la guerre qu'il livre pour le pouvoir. Il précise que Donna Imma anticipait sa trahison. Il s'avoue « choqué comme jamais », car Ciro ne respecte pas la loi (de la famille) et tue sa propre femme. Il comprend son appétit pour l'argent, le juge insensible, mais n'accepte pas qu'il trahisse la confiance de la famille, en s'alliant avec Conte, leur rival, qui se méfie d'ailleurs de lui et teste sa loyauté dans la scène devenue culte de la roulette « espagnole ». JUL multipliera les références aux deux personnages de la série, allant jusqu'à s'identifier à Gennaro et insistant sur la trahison de Ciro. Cette relation affective au texte semble enfermer JUL dans l'œuvre de fiction, trahissant une immersion sans mise à distance fictionnelle⁹. L'immersion fictionnelle de JUL ne peut être confondue avec une identification trompeuse, sans mise à distance critique du personnage de Ciro. On ne peut nier que JUL accède à cet état d'immersion fictionnelle ; submergé par ses émotions, choqué, déçu, il s'agit bien pour lui de faire « comme si » ce personnage symbolisant la trahison pouvait se retrouver parmi ses proches, et d'illustrer ainsi à tous, ce que peut-être la trahison en amitié. JUL se livre à une des multiples lectures possibles du personnage de Ciro et de ses actions, dans la perspective de l'infinité d'interprétations possibles d'un texte, où une interprétation singulière ne peut être discriminée¹⁰. Quelle que soit la dimension que Roberto Saviano a donné au personnage de Ciro di Marzio et à la relation d'amitié fraternelle qui le lie à Gennaro Savastano, on ne peut parler de bonne ou de mauvaise interprétation de la part d'un lecteur. La circulation des textes et des contenus fluidifie les relations aux textes, et des interprétations prennent sens à un moment donné sur un public donné. La lecture de JUL a un impact indéniable sur les lectures des publics de la série¹¹ et de son rap. Sur la scène du rap français, une réelle scission s'établit entre les partisans d'une vision de Ciro en tant que traître, ou de Ciro en tant qu'affranchi. Affects, jugements, interprétations se diffusent et se diffractent. Plus que la qualité des contenus échangés, la circulation de ceux-ci gagne à être étudiée, comme modalité ouverte de la construction sociale de sens.
- 24 Deux morceaux de SCH retiennent notre intérêt, la piste instrumentale intitulée *Genny et Ciro* (2015), dont la version studio non censurée reprenait un extrait audio de la série, qui n'a pu figurer dans l'album (*A7*, 2015) eu égard à la législation sur les droits d'auteur, et qui sert d'introduction au morceau *Gomorra*. SCH choisit de citer le texte même de la série comme *incipit* à son propre travail créatif. Dans une interview qu'il a accordée à LCI¹², il précise que son équipe et lui-même ont beaucoup regardé la série et se sont imprégnés des lieux afin de tourner le clip vidéo dans le quartier même de Scampia, dans la banlieue de Naples. Sa lecture fine de la série apparaît comme une évidence, et l'on se prend à apprécier la coïncidence résonnante entre l'extrait qu'il a justement choisi (*Gomorra*, saison 1, épisode 12) et cette même réplique que cite l'acteur Salvatore Esposito, quand le présentateur de *Clique* (Canal Plus, mars 2019) lui demande

quelle phrase de la série lui évoque immédiatement le personnage qu'il incarne. L'acteur principal de la série et le rappeur avancent : « Mais Dieu seul peut savoir à l'avance comment les choses finissent... ». On peut remarquer que la référence culturelle à Dieu est peu ou pas utilisée par les autres rappeurs du corpus, alors que cet élément culturel est prégnant dans *La Cité de Dieu* (qui ne pourrait plus protéger ses enfants) et dans *Gomorra*, où l'importance de la religion catholique, des rituels et des célébrations religieuses dans la vie quotidienne des criminels est affirmée. Plus spécifiquement, alors que les pratiques religieuses que s'inflige le personnage Salvatore Conte, et plus encore le parcours et la construction de la mythologie du personnage de *Ciro di Marzio*, au cours des trois premières saisons, de la criminalité violente, vers la culpabilité puis la rédemption créent la tension dramatique de la série. Ici, la réplique prononcée par Gennaro et citée par SCH, où il est question de l'omniscience de Dieu semble exprimer l'impuissance des hommes, dont ceux qui accèdent ou exercent le pouvoir, et la fatalité de leur destin.

- 25 Si l'on revient à la dimension cultivée de la lecture de SCH, on peut avancer qu'il pratique l'intertextualité, cite et prend sa propre distance créative par rapport à l'œuvre originale. Il saisit les nœuds narratifs qui construisent les personnages et joue les thématiques de l'œuvre sur sa propre partition : l'argent, le risque, le respect et l'honneur, la volonté de réussir, le crime... Par rapport aux personnages de la série, il évoque plus précisément la mort du jeune Daniele, dont ils ont pris la vie « pour le chiffre » et la crainte, teintée chez lui d'admiration, que suscite Pietro Savastano.

Le bruit du Beretta précède l'épilogue
 Bang bang, bang bang, bang bang
 Y'aura du sang sur les métaux, ça sera la fin d'l'épisode
 Bang bang

- 26 SCH est le seul artiste du corpus qui n'omet pas que la seule issue possible, la fin de l'épisode, est la mort.
- 27 Le clip vidéo produit par DJ Kore et réalisé par Charly Clodion, qui sort six mois après le son, est très travaillé. Par-delà quelques stéréotypes gestuels et visuels, SCH, suivant en cela l'ambition de Saviano et la lecture qu'en avaient fait ses acteurs, met en parallèle la ville de Marseille et la ville de Naples et le destin commun de leurs périphéries. La tension visuelle et symbolique entre l'architecture spécifique des *Vele* [voiles] à Scampia et les paysages maritimes méditerranéens écrasés de soleil signe une esthétique de la décrépitude et de la grandeur, où la banalité du quotidien est froide et la liberté ne peut être une échappatoire.
- 28 Le discours sur les périphéries se diffuse. Les accointances se nouent. Les acteurs de la série *Gomorra* rendent hommage à la musique de SCH. Salvatore Esposito (@SalvioEspo, 3-11-2015, 16.36), en promotion pour la saison 2 de la série, le cite et se voit remercié en italien par l'intéressé (@Sch_Mathafack, 5-11-2015, 14.38). De même son travail est-il relayé par Vincenzo Fabricino, qui interprète le rôle de Pitbull dans la série, et joue aussi dans le clip de SCH.
- 29 En 2015, PNL tourne aussi un clip à Scampia : *Le Monde ou rien* (plus de 107 millions de vues), extrait de l'album *Le Monde Chico*. Les *Vele* y servent de décor à une bande de jeunes hommes aux comportements assez stéréotypés : affichage ostentatoire de marques de sport ou de luxe, de fumée de cannabis. Si dans le texte, la référence à *Scarface* est explicite, reprenant une réplique culte de Tony Montana, qui veut posséder ce qui lui revient : « Le monde, Chico. Et tout ce qu'il y a dedans », la référence à

Gomorra paraît plus superficielle : « Et rien n’change comme le bruit du gyro’, j’suis plus Savastano que Ciro ». Le tournage à Scampia a fait exploser la renommée du groupe, alors que la référence à *Gomorra* ne semble illustrer qu’une volonté d’affichage. PNL se contente d’une répétition du choix d’un protagoniste contre un autre, comme dans *PTQS (Plus Tony Que Sosa)*, issu de l’album précédent *Que La Famille (QLF 2015)*, mais une répétition qui ne mesure pas ce que peut signifier de choisir le fils, qui a besoin de s’endurcir d’une famille régnante contre un soldat, parti de rien et qui engage une lutte féroce pour le pouvoir.

- 30 Les thèmes principaux de l’écriture de PNL, la misère, la haine (ici « l’ascenseur est en panne au paradis »), la réussite, la drogue et l’argent, et encore la famille, sont repris, l’année suivante, dans la série de courts métrages évoquée infra, avec une écriture beaucoup plus innovante, des points de vue visuels et narratifs. Cette autre forme de répétition peut être entendue dans le sens d’Umberto Eco (1994) d’une répétition-variation, au principe même de la création de l’écriture sérielle.
- 31 L’appropriation et la réutilisation de certains éléments de la culture mafieuse nourrit l’ambition créative de PNL, qui génèrent une voix singulière, indépendante, où aucun jugement moral n’entrave la liberté ou la fuite en avant des personnages, qui évoluent dans la violence des périphéries urbaines.
- 32 Le procès fictionnel qu’initie Roberto Saviano s’appuie sur l’exigence d’authenticité, sur ce que tout ce qui est montré dans la fiction doit être réellement arrivé dans le monde criminel. À la suite de son roman de non-fiction et du film réalisé par Matteo Garrone (2008), Saviano confie à *L’Express* (« Gomorra : la Mafia crève l’écran », 19 janvier 2015), qu’il avait : « envie de développer les histoires sacrifiées dans le film ».
- 33 Derrière la saga familiale et la relation d’amour et de haine qui lie les deux personnages principaux, Saviano met au jour les évolutions de l’organisation criminelle, en ne racontant pas seulement la vie d’un ghetto, mais bien le cœur puissant de l’économie de l’Europe. Dans un entretien télévisé, Saviano avance que le travail de mise en visibilité de la réalité par la mise en intrigue fictionnelle ne doit pas donner « de réponse clairement fausse par rapport au réel » (*Clique*, mars 2019). Il suggère ainsi une nuance à l’authenticité qui fonde et justifie, selon lui, son écriture par rapport à l’écriture du rap, alors que Mouloud Achour l’interroge sur PNL.
- 34 La réception active des rappeurs français partage l’ambition d’offrir aux publics une parole authentique de leur réalité vécue.
- 35 Leur pratique artistique se saisit d’éléments culturels épars, détourne le jeu de règles de l’écriture de fiction, se livre à des rapprochements analogiques, tout en se construisant aussi dans la différence par rapport aux personnages ou à l’univers représentés, propose des combinaisons inédites. Ces pratiques singulières qualifient des fonctionnements imaginaires périphériques, à la fois à la marge des normes et des symboles qu’un groupe social dominant impose au collectif, à une époque donnée, et à la marge d’une société repliée sur son appréhension de l’autre, de ce qui lui est étranger, ou de ce qui lui est dissimulé.
- 36 La fiction est une relation au monde, un « genre de la réalité »¹³ où le vrai et le fictif ne sont définitivement plus opposés. Les expériences fictionnelles des différents individus « modélisent différents aspects de la réalité »¹⁴, des manières d’appréhender et de connaître le monde.

- 37 Si un procès fictionnel s'avère ainsi être un procès de construction de sens, de la relation au monde, à l'autre, à la vie, à la mort, les manières d'initier et de suivre ce procès diffèrent.
- 38 Les discours de Saviano et de ses acteurs principaux mènent une synthèse narrative et discursive de la mise en sens du réel à son terme : celle de la dénonciation d'une réalité obliérée par le secret des organisations criminelles et la non-intervention de l'État et des institutions.
- 39 La fragmentation médiatique et énonciative des discours des rappeurs, qui ne cloisonnent pas la production de récits et de récits de soi, effectue des passages entre les différents plans de temporalité ou du récit, de la temporalité réelle à la temporalité fictionnelle, de ce que l'individu vit à ce que son personnage raconte. Ce glissement métalectique (Genette 1983) qui franchit les différents niveaux mimétiques se déplace du récit vers le réel et du réel vers le récit et mobilise l'imaginaire des spectateurs. Cette circulation de contenus narratifs, visuels, biographiques, critiques n'engage pas un procès fermé de mise en sens, pour le moins un procès qui trouverait un point final et pourrait satisfaire les publics de sa complétude. Le travail de fiction des différents rappeurs, dans leurs textes, leurs sons, leurs clips vidéos, leurs différentes formes d'adresses à leurs fans produit ce que nous pouvons qualifier de micro synthèses narratives, soutenues et amplifiées par les dimensions audiovisuelles et médiatiques. S'il s'agit bien de raconter une histoire, tout se passe comme si les rappeurs refusaient la contrainte de la mise en sens. Ces micro synthèses narratives, où les auteurs racontent la réalité de leur quotidien et peuvent s'isoler de tout jugement sur la réalité exposée, ouvrent leurs œuvres de fiction à l'interprétation et l'appropriation de leurs « lecteurs ». Ces stratégies fictionnelles ouvertes semblent menacer le procès du sens. En refusant l'imposition autoritaire d'une synthèse perceptive et cognitive, ou la clôture de leurs récits, l'activité fictionnelle créative des rappeurs s'oppose à la normalisation mimétique des comportements sociaux, laissant ouverte, sans pour autant déterminer cette ouverture comme un élément signifiant de leur discours, la multiplicité des interprétations qui pourraient accompagner les relations aux textes et au monde, à la réalité et à la fiction, de leurs publics.

BIBLIOGRAPHY

Chartier, Roger (2000), *Le jeu de la règle : lectures*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2000.

Eco, Umberto (1985), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, (édition originale 1979).

Eco, Umberto (1992), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, (édition originale 1992).

Eco, Umberto (1997), « Innovation et répétition entre esthétique moderne et post-moderne », in *Réseaux*, n°68, Les théories de la réception, Paris, CNET, 1994, réédité in *Sociologie de la communication*, Paris, Éditions Réseaux.

- Eco, Umberto (1996), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset (édition originale 1994).
- Genette, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- Ginzburg, Carlo (1980), *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier frioulan du XVII^e siècle*, Paris, Aubier (édition originale 1976).
- Hoggart, Richard (1970), *La culture du pauvre*, Paris, Minuit, (édition originale 1957).
- Levi, Giovanni (1989), *Le Pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII^e siècle*, traduit de l'italien par Monique Aymard. Présentation de Jacques Revel. Paris, Gallimard.
- Maingueneau, Dominique (1993), « Analyse du discours et archive », in *Semen* [En ligne], 8 | 1993, URL : <http://journals.openedition.org/semen/4069>.
- Masoni, Céline (sous presse), « La fragmentation énonciative du fan de série télévisée : étude de cas d'une fan de Claire Underwood dans la série *House of Cards* », in *Troubles en série*, Bouly Fabien (dir.), Paris, Presses Universitaires de Nanterre.
- Paoli, Letizia (2003), *Mafia Brotherhoods : Organized Crime, Italian Style*, Oxford University Press.
- Rahmani, Farid (2009), « *Scarface*, un film culte pour des adolescents et jeunes hommes issus des quartiers populaires », in *Films cultes et culte du film chez les jeunes, Penser l'adolescence avec le cinéma*, J. Lachance, H. Paris et S. Dupont dir., collection Sociologie au coin de la rue, Laval, PUL.
- Renga, Dana (2011), « The Corleones at home and Abroad » in Dana Renga, ed. *Mafia Movies : A Reader*, University of Toronto Press.
- Saviano, Roberto (2007), *Gomorra. Dans l'empire de la camorra*, Paris, Gallimard, (édition originale 2006).
- Schaeffer Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.

NOTES

1. Cf. à ce propos l'article d'Andrea Meccia dans ce n° 36 des « Cahiers de Narratologie ».
2. Rahmani 2009, p. 94.
3. De la presse italienne (cf. *La Repubblica Napoli*, « Manifesti contro la serie Gomorra » <http://napoli.repubblica.it/cronaca/2014/05/02/foto/manifesti_contro_la_serie_gomorra-85046713/1/#1>) à l'affichage public : « Nuove scritte anti-Saviano 'Non vogliamo Gomorra 2' » <http://napoli.repubblica.it/cronaca/2013/01/18/news/nuove_scritte_anti-saviano_non_vogliamo_gomorra_2-50809061/> ou à la presse française (cf. *Les Inrocks*, par exemple, qui épiluche les polémiques <<https://www.lesinrocks.com/2018/02/08/actualite/actualite/la-serie-gomorra-accusee-de-nourrir-des-vocations-en-italie/>>) les mises en accusation fleurissent avec redondance.
4. Schaeffer 1999, pp. 323-324.
5. Une prosopographie de l'ordinaire. Jacques Revel, dans sa présentation de l'ouvrage de Giovanni Levi (Levi 1989) parle d'« histoire au ras du sol ».
6. Ginzburg 1980, p. 71.
7. L'artiste de rap français le plus écouté sur les plateformes, JUL voit son orthographe régulièrement moquée, et les critiques artistiques de ses albums sont souvent négatives. SCH, qui fréquente beaucoup plus les médias que les autres rappeurs de ce panel, à la sortie de son album *Anarchie* (2016) a été déclaré un anarchiste de salon par *Libération* (13 juillet 2016).
8. Ginzburg 1980, p. 16.

9. Cf. Schaeffer 1999.

10. Ces relations au texte et au sens, qui réévaluent la question de l'interprétation agitent l'œuvre d'Umberto Eco, de *Lector in Fabula* (1985) aux *Limites de l'interprétation* (1992).

11. On peut à ce sujet et à titre d'exemple, consulter un des forums en ligne du site jeuxvideos.com où les publics se déchainent contre le personnage de *Ciro di Marzio* <<http://www.jeuxvideo.com/forums/42-51-47361499-1-0-1-0-ciro-de-gomorra-est-vraiment-une-merde.htm>>.

12. Consultable en ligne : URL <<https://www.lci.fr/musique/le-rappeur-sch-la-violence-la-bouteille-la-came-jai-vu-tout-ca-1500278.html>>.

13. Schaeffer 1999, p. 212.

14. *Idem*, p. 242.

ABSTRACTS

Creating a serial and narrative universe, producing and broadcasting informative and creative contents in a changing media environment is part of a fictional process where composition of narrative, symbolic, iconic, audiovisual, biographical, and critical elements lead to more or less achieved narrative and discursive synthesis. We shall focus on French rappers' reception of the television series *Gomorra* (2014), on their appropriation of the cultural symbols and stereotypes of the Mob and on their "contrasting deciphering" of the serial text. We shall also show that these particular enunciations, develop peripheral imaginaries, inside and below mainstream culture, that can inhibit achieving meaning. Media and enunciative fragmentation of rappers' discourses, metaleptic shifts between different levels of narration and temporality, produce open micro synthesis that could contest not only meaning and narrative closure, but also mimetic normalization of social behaviors.

Dans un environnement médiatique en constante évolution, la création d'un univers narratif sériel et la production et la diffusion de contenus informatifs et créatifs engagent des procès fictionnels, où la composition d'éléments narratifs, symboliques, iconiques, audiovisuels, biographiques et critiques engendrent des synthèses narratives et discursives plus ou moins achevées. Nous nous intéresserons à la réception active des rappeurs français de la série *Gomorra* (2014), à leur appropriation culturelle des symboles et des stéréotypes de la culture mafieuse, à leurs « déchiffrements contrastés » du texte sériel. Nous démontrerons que ces énonciations singulières, développant des imaginaires périphériques dans et en deçà de la culture dominante peuvent omettre de se plier au travail de synthèse ou d'achèvement du sens. La fragmentation médiatique et énonciative des discours des rappeurs, les glissements métaleptiques qu'ils opèrent entre les différents plans de la temporalité et du récit produisent des micro synthèses narratives ouvertes, contestant la clôture du récit et du sens, voire la normalisation mimétique des comportements sociaux.

INDEX

Keywords: Gomorra, fictional process, peripheral imagination, French rappers, narrative micro synthesis

Mots-clés: Gomorra, procès fictionnel, imaginaire périphérique, rappeurs français, micro synthèse narrative

AUTHOR

CÉLINE MASONI

Céline Masoni est Maître de conférence en Sciences de la communication, membre du LIRCES (Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Sociétés – EA 3159) de l'Université Côte d'Azur. Croisant analyse du récit et analyse de discours, elle interroge les pratiques littérariennes de l'hypermodernité, principalement au travers des mutations de la figure d'auteur et de la circulation de textes et d'images dans un environnement médiatique et culturel multi-sémiotisé. Premier et second écran, webdocumentaire, jeux et transmédiabilité, écritures sérielles et faniques, storytelling d'auteur dans la culture rap représentent ses thématiques de recherche et d'enseignement.