Document generated on 07/13/2025 4:44 a.m.

Transcr(é)ation

L'adaptation sérielle de Suburra, ou la transmédialité comme apport d'un regard éthique sur la société contemporaine
The Series Adaptation Subarra or Transmediality as a New Ethical Position on Today's Society

Anne-Sophie Canto and Jean-Marc Rivière

Volume 3, Number 1, 2023

Séries télévisées et adaptation
Adaptation and Television series

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1109776ar
DOI: https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16566

See table of contents

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Canto, A.-S. & Rivière, J.-M. (2023). L'adaptation sérielle de Suburra, ou la transmédialité comme apport d'un regard éthique sur la société contemporaine. *Transcr(é)ation*, *3*(1), 1–18. https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16566

Article abstract

In 2013, Giancarlo De Cataldo and Carlo Bonini published the novel Suburra. Between 2017 and 2020, streaming platform Netflix releases its first original Italian series, Suburra. La serie, a free adaptation of the book of the same name. Directed by Michele Placido, Andrea Molaioli and Giuseppe Capotondi, the three seasons are characterized by a dense script that interweaves complex plots around a triple criminal polarization: the interests of Roman traffickers, local political figures and high-ranking Vatican dignitaries are inextricably intertwined around the acquisition of land in Ostia, geographical symbols of hegemonic power. This article shows how, through the narrative choices made by its authors, the serial adaptation of Suburraconstitutes a richer and more ethically accomplished version than the original literary work. Indeed, the series challenges the crystallization of representations that characterized the novel, locking the characters into a good/evil dichotomy around which each of their actions was structured. Shaking up the systemic arrangement of the original diegesis, the series subtly works on interpersonal and institutional relationships, to open up a more human and ethical narrative of crime and the contemporary world.

© Anne-Sophie Canto and Jean-Marc Rivière, 2023

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'adaptation sérielle de *Suburra*, ou la transmédialité comme apport d'un regard éthique sur la société contemporaine

ANNE-SOPHIE CANTO & JEAN-MARC RIVIÈRE

Aix-Marseille Université, Centre Aixois d'Etudes Romanes

RÉSUMÉ

En 2013, Giancarlo De Cataldo et Carlo Bonini font paraître le roman Suburra*. Entre 2017 et 2020, la plateforme de streaming Netflix diffuse sa première série originale italienne,* Suburra. La serie*, libre adaptation du livre éponyme. Dirigées par Michele Placido, Andrea Molaioli et Giuseppe Capotondi, les trois saisons se caractérisent par un scénario dense qui fait s'entremêler des intrigues complexes autour d'une triple polarisation criminelle : les intérêts de trafiquants romains, de figures politiques locales et de hauts dignitaires du Vatican s'y trouvent ainsi inextricablement mêlés autour de l'acquisition de terrains à Ostia, symboles géographiques d'un pouvoir hégémonique. Cet article montre comment, à travers les choix narratifs opérés par ses auteurs, l'adaptation sérielle de* Suburra *constitue une version plus riche et aboutie, du point de vue éthique, que l'œuvre littéraire originelle. En effet, la série remet en cause la cristallisation des représentations qui caractérisait le roman et enfermait les personnages dans une dichotomie bien / mal, autour de laquelle s'articulait chacune de leurs actions. Bouleversant l'agencement systémique de la diégèse originelle, la série travaille avec subtilité les rapports interpersonnels et institutionnels, pour ouvrir sur une narration plus humaine et éthique de la criminalité et du monde contemporain.*

Mots clés : *Subarra · Rome · mafia · criminalité · De Cataldo*

Canto, Anne-Sophie ; Rivière, Jean-Marc. 2023. « L'adaptation sérielle de *Subarra*, ou la transmédialité comme apport d'un regard éthique sur la société contemporaine. » *Transcr(é)ation*. Vol. 3 (été 2023) : 1-18. https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16566. ©Anne-SophieCanto&Jean-MarcRivière, CC BY-SA 4.0.

Introduction

En 2013 paraît le roman *Suburra*, coécrit par Giancarlo De Cataldo et Carlo Bonini. Cette fourmillante fresque suit les destins croisés d'une dizaine de personnages aux ambitions concurrentes, contraints de cohabiter – et, de fait, de s'affronter – sur un territoire circonscrit à Rome et à sa banlieue littorale, Ostia. Dès la phase rédactionnelle de ce roman choral, un processus de développement transmédial est à l'œuvre : le réalisateur Stefano Sollima, déjà auteur de l'adaptation sérielle du *Romanzo Criminale* du même De Cataldo (deux saisons entre 2008 et 2010, diffusées sur Sky), initie le développement du film éponyme avant même la publication du texte[1]. En 2015 sort donc au cinéma le film *Suburra*, écrit par De Cataldo et Bonini en collaboration avec Sandro Petraglia et Stefano Rulli. Le long-métrage reprend la trame du roman, tout en la simplifiant notablement, au prix d'ellipses narratives souvent peu convaincantes.

Le destin transmédial du roman se poursuit grâce à la plateforme de streaming Netflix, qui fait de *Suburra – La serie*[2] sa première production originale italienne. Les *showrunners* Daniele Cesarano et Barbara Petronio, co-scénaristes du film *A.C.A.B.: All Cops Are Bastards* (2012), réalisé par Sollima et déjà adapté d'un roman de Bonini, conçoivent un arc narratif complet de vingt-quatre épisodes, répartis en trois saisons diffusées entre 2017 et 2020. Ce projet est porté par de grandes ambitions qualitatives et commerciales, puisque la réalisation en est confiée à Michele Placido, acteur et réalisateur à la longue filmographie, qui sera secondé par Andrea Molaioli et Giuseppe Capotondi.

Très libre adaptation[3] du roman de De Cataldo et Bonini, la série se caractérise par un scénario d'une grande densité, entremêlant des intrigues qui s'articulent autour d'une triple polarisation criminelle : les intérêts de trafiquants

---

[1] Voir *Suburra The Movie (2015) - Full Behind the Scenes*, https://www.youtube.com/watch?v=PPVWIPxXNFo (consulté le 10 avril 2023).

[2] *Suburra. Blood on Rome*, dans sa version anglophone.

[3] Ainsi la productrice Gina Gardini justifie-t-elle ce choix scénaristique radical, qui distingue fortement la série du roman, mais aussi du film : « J'ai également été la productrice du film *Suburra* et il était très important pour moi que la série soit radicalement différente du film et de *Gomorra*. Il était crucial que la série ait une identité propre et originale. Nous savions que nous ne pouvions pas donner suite au film, parce que beaucoup de personnages que nous voulions dans la série étaient morts. Nous avons donc été obligés de commencer par un prequel. Toutefois, la temporalité du début du récit et le lien précis avec l'histoire du film sont de totales inventions de Barbara Petronio et de Daniele Cesarano, les scénaristes en chef de la série *Suburra* » (nous traduisons), in Koch, Giovanna, « *Suburra*: intervista a Gina Gardini, produttrice della serie Netflix », *anonimacinefili.it*, 20 décembre 2017, http://www.anonimacinefili.it/2017/12/20/suburra-intervista-a-gina-gardini-produttrice-della-serie-netflix/ (consulté le 22 janvier 2022).

romains, de figures politiques locales et de hauts dignitaires du Vatican se trouvent en effet inextricablement mêlés autour de l'acquisition à Ostia, banlieue littorale de Rome et ancien lieu de villégiature des papes, de vastes terrains destinés à être transformés en un fructueux complexe touristique et festif. Symbole tout aussi matériel que métaphorique d'un pouvoir hégémonique dont tous voudraient tirer un profit économique, cette friche littorale jusque-là négligée concentre puissamment les aspirations concurrentielles d'un tissu criminel complexe, dont l'hétérogénéité fonde une substance narrative riche et souvent subtile dans sa présentation des enjeux et des caractères.

Au-delà des écarts narratifs avec le roman d'origine, la série travaille le rapport de ses protagonistes à la morale et, plus largement, à l'éthique. Là où le roman s'articulait sur des typologies de personnages classiques, parfaitement contrastés dans leur rapport au bien et au mal, la série, grâce à ses caractéristiques médiatiques, permet à ses auteurs d'introduire une forme d'éthique plus subtile, dont se nourrissent les rapports interhumains au sein d'un contexte criminel qui se prête d'ordinaire à une représentation dichotomique moins raffinée. Nous verrons ainsi comment les paradigmes traditionnels se trouvent bouleversés par la focalisation narrative, puis analyserons les relations interpersonnelles qui en découlent, avant de clore notre étude sur les représentations du pouvoir qui émergent de la série *Suburra*.

De l'œuvre littéraire à sa transposition sérielle : quel degré de réécriture ?

Le passage du roman à la série implique nécessairement un certain nombre de variations structurelles, destinées à favoriser des effets de suspense d'un épisode à l'autre, mais aussi à introduire les réajustements narratifs nécessaires pour contenir l'intrigue dans l'espace temporel restreint de l'épisode. Ces modifications sont en outre sous-tendues et portées par les élans créatifs des concepteurs, qui exposent leur vision personnelle dans les choix qu'ils opèrent dans le cadre de leur adaptation. Dans le cas qui nous occupe ici, il est intéressant de constater que la série *Suburra* fait l'objet d'une profonde réécriture par rapport au roman dont elle tire son origine. Ses créateurs, Daniele Cesarano et Barbara Petronio, marquent ainsi leur volonté de s'inscrire tout à la fois dans une forme d'héritage de l'œuvre littéraire dont s'inspire la série et, de manière évidente, dans une démarche d'élargissement de celle-ci.

Loin d'être une adaptation littérale, même densifiée, du roman de De Cataldo et Bonini, *Suburra – La série* se caractérise par un bouleversement de paradigme qui, en premier lieu, s'exprime grâce à un changement de focalisation

diégétique. Le roman s'articule en effet principalement autour de l'antagonisme attendu du genre policier qui, selon une vision manichéenne parfois poreuse, oppose les représentants de l'ordre à ceux de la criminalité. Ainsi, l'attention du lecteur est portée tantôt sur Marco Malatesta, l'archétype du policier investi, prêt à tutoyer certaines limites pour parvenir à ses fins[4], et Samouraï, qui fait office d'entremetteur entre les différents visages de la corruption romaine. À l'inverse, la série opte pour une modalité narrative dont le positionnement se rapproche de ce que François Jost nomme la « fragmentation », procédé qui aboutit à la construction et à la représentation d'un héros choral[5].

De fait, il est difficile de tracer une limite nette entre les personnages de premier et de second plan, puisque le récit sériel fait sans cesse fluctuer cette définition, plaçant tantôt les uns, tantôt les autres au cœur de la trame narrative. La complexité de l'intrigue impose ainsi des variations qui conduisent les personnages supposément secondaires à occuper l'écran dans des proportions qui leur offrent l'espace nécessaire pour exprimer leur individualité propre. C'est le cas, par exemple, d'Amedeo Cinaglia (Filippo Nigro), que le public découvre d'abord sous les traits d'un intègre politicien socialiste, mais dont la narration, très vite, fait apparaître les faiblesses morales face aux arrangements criminels que lui propose Samouraï (Francesco Acquaroli). Au cours des trois saisons, Cinaglia s'enlise dangereusement dans des situations qui lui échappent, jusqu'à commettre l'irréparable – le meurtre de son épouse Alice (Rosa Diletta Rossi) (III.6) –, afin de préserver son secret et, de fait, sauver sa carrière.

En cela, et contrairement à Pericle Malgradi, le personnage analogue du roman, dont on comprend dès la première apparition qu'il est structurellement corrompu, Cinaglia revêt une fonction éthique déterminante, puisqu'il permet d'illustrer l'irrémédiable basculement vers la *malavita* et donc de créer, chez le spectateur, une expérience réflexive sur ses propres limites morales. Dans le même temps, il est intéressant de remarquer que, vis-à-vis de ce personnage, la série se déploie selon les codes du récit de formation. Ainsi, d'homme honnête mais sans envergure, charisme ou ambition, Cinaglia devient un criminel déterminé et manipulateur. Paradoxalement, la faute en incombe à son honnêteté originelle, qui l'enserre dans une forme d'intolérable frustration, comme l'explique, dans

[4] La volonté de Malatesta de lutter pied à pied contre la corruption criminelle est d'autant plus intéressante qu'il est lui-même issu du monde qu'il combat : homme de main de Samouraï dans sa jeunesse, il n'est pas devenu policier par idéologie, mais à cause de l'humiliation que son employeur lui a infligée et qui lui laisse une cicatrice physique sur le visage, rappel permanent des raisons qui l'ont amené à franchir le Rubicon.

[5] Jost, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris : CNRS Éditions, 2017, p. 20.

l'épisode intitulé « Noir complet » (I.9), son épouse Alice après l'assassinat par Samouraï de Finucci (Alessandro Rossi), politicien corrompu que Cinaglia, dans un élan d'indignation sincère, avait éliminé du jeu politique :

> V – Amedeo, moi aussi je lis les journaux. Giacomo Finucci, c'est celui qui travaillait avec toi, non ?
> C – Oui.
> V – Tu as peur de quelque chose ?
> C – Ce sont des choses difficiles à expliquer.
> V – Tu n'as rien à m'expliquer. Je veux savoir si tu as peur.
> C – Non. Je n'ai pas peur.
> V – Bien. Alors je veux te dire quelque chose. Tu as toujours été un bon politicien. Un brave homme. Mais ça n'a pas suffi à te procurer ce que tu voulais. Je ne veux plus te voir insatisfait. Je veux que tu sois heureux. Pour moi et pour tes enfants, c'est la seule chose qui compte. Donc fais ce que tu dois faire. Quoi que ce soit.

S'appuyant sur des choix dictés par le libre-arbitre, le cheminement de Cinaglia est en net contraste avec celui qu'empruntent Aureliano (Alessandro Borghi) et Spadino (Giacomo Ferrara), héritiers non putatifs des familles rivales Adami et Anacleti, qui, dans un intéressant processus de dissolution du héros unique, en viennent à symboliser la série[6] puisque, au cours des trois saisons, ils constituent la référence visuelle des affiches promotionnelles.

Ce choix métonymique pourrait d'abord nous induire en erreur, laissant supposer que les créateurs de la série présentent Aureliano et Spadino comme les plus fidèles représentants du crime. En réalité, la déconstruction du mythe est déjà à l'œuvre. En effet, leur apparence physique (blouson en cuir, tatouages et boucles d'oreille) et leur mode de vie (marginalisation, consommation de stupéfiants et utilisation d'armes à feu) dressent un tableau global qui, mécaniquement, colle à l'imaginaire du public et aux attentes qu'il nourrit en termes de représentativité criminelle.

À l'inverse, Cinaglia et Samouraï, par exemple, pourraient correspondre davantage, par leur statut tant professionnel que social et familial, à des individus respectables ou, tout du moins, passe-partout. Malgré son statut d'entremetteur en chef des organisations mafieuses au sein de la capitale italienne (et la probable

[6] Déjà présents dans le roman, ces personnages voient leur importance et leur relation profondément modifiées par les scénaristes de la série. Si Aureliano Adami, dit Numéro Huit, joue un rôle majeur dans la trame romanesque avant son élimination physique par Samouraï, Spadino n'occupe qu'une place très secondaire et est assassiné par le précédent dès le chapitre III.

aisance financière qui en découle), Samouraï vit ainsi seul dans un petit appartement mal décoré et passe ses soirées dans un bar miteux où il regarde les courses de chevaux, sa passion. Cet aspect passe-partout, souligné par l'aspect physique de son interprète Francesco Acquaroli (cheveux ras, lunettes communes et parka kaki élimée) est un trait marquant de sa personnalité, mais aussi la garantie de sa sécurité, puisqu'il lui permet de se placer sur un plan distinct de ses partenaires en affaires qui, tous, vivent dans des résidences luxueuses, sont entourés d'un aréopage de gardes du corps et circulent dans des automobiles de luxe, là où lui roule seul en Vespa. On le comprend dans l'épisode I.9, dans la continuité de la scène citée plus haut, lorsque Cinaglia le rejoint dans le bar pour lui exprimer ses nouvelles ambitions, exhibant des chaussures de luxe en lieu et place des souliers usés qu'il portait auparavant :

> C – Tu m'as dit qu'une fois qu'on y est, on ne peut plus revenir en arrière. Moi, je ne reviens plus en arrière, et même je vais tout au bout. Quand une chose doit être faite, elle doit être bien faite, non ?
> S – Tu me dis ce que tu veux ?
> C – Je veux parler avec ceux qui sont derrière toi. Je veux rencontrer la mafia.
> S – Et tu veux leur dire quoi ?
> C – Que je veux être leur point de contact à la Mairie.
> S – Remets tes chaussures d'avant : celles-ci ne te vont pas.

Pourtant, au fil de la vingtaine d'heures que dure la série, la narration ne cesse de remettre en question ce jugement *a priori*. Sur ce point, les auteurs prennent à rebours le roman où, dès l'origine, il y a une parfaite concordance entre la fonction sociale et narrative de ces deux personnages, le mafieux (Samouraï) et le politicien (Malgradi), et leur caractérisation physique et morale. Si Samouraï est, certes, atypique par la rigueur japonisante qui lui donne son surnom[7], son comportement s'inspire moins d'une tradition militaire ancestrale que d'un modèle criminel – celui des Yakuza, porté par un strict code d'honneur[8] : en cela, son particularisme le place malgré tout dans un cadre mafieux.

Plus riches et complexes, dans la perspective qui nous intéresse ici, sont les personnages d'Aureliano Adami et de Spadino Anacleti, prisonniers d'un héritage

[7] Si, dans le roman, ce surnom fait l'objet d'une longue explication insistant sur son goût pour les arts martiaux et son amour du code d'honneur japonais, il n'est en revanche pas explicité dans la série, ce qui accentue l'ambiguïté du personnage.

[8] Nous renvoyons ici à la série *Tokyo Vice* (Michael Mann, Alan Poul, Hikari et Josef Kubota Wladyka, 2022), inspirée par les deux ouvrages de non-fiction écrits par Jake Adelstein, autre exemple intéressant d'adaptation d'un support livresque en média sériel.

comportemental et moral dont ils tentent désespérément de s'affranchir[9]. Épisode après épisode, la série dessine ainsi, par leur entremise, une redéfinition éthique de la figure criminelle, en multipliant les situations où le couple Aureliano / Spadino est confronté à des choix cornéliens qui apparaissent comme des obstacles à leur émancipation en tant qu'individus. Ainsi, la vente des terrains de la famille Adami à Ostia dépasse de loin la simple manœuvre commerciale. En effet, pour Aureliano, ces lieux revêtent une très forte symbolique sentimentale, puisqu'ils proviennent de l'héritage maternel et demeurent le seul lieu de recueillement qui lui reste. Les accords financiers de son père, qu'il découvre tardivement, constituent à ses yeux une véritable trahison, contre laquelle il est impuissant. Les émotions et les sentiments individuels sont donc bafoués par les dynamiques familiales et, plus particulièrement, par les choix opérés par les chefs de clan. Il en est de même chez Spadino, qui est perpétuellement tiraillé entre ce qu'il ressent, notamment dans le domaine amoureux et sexuel, et le poids des traditions gitanes. Avant qu'il ne parvienne à s'affirmer en tant qu'individu, la série illustre une variation de ses tergiversations pour représenter à l'écran la tension que fait naître ce conflit de loyauté vis-à-vis des siens et, réfrénée mais plus fort encore, l'expression de sa véritable personnalité. De fait, ils sont tous deux victimes, de manière aussi différente qu'aliénante, du poids des traditions familiales et, plus largement, d'une forme de déterminisme qui les contraint à leur statut de criminel, sans échappatoire possible. Leur amitié amoureuse est, en elle-même, le symbole de l'affranchissement que tous deux visent pourtant. Le lien singulier qui les unit permet de nuancer la noirceur attendue de ces deux personnages, et dans le même temps, de susciter la sympathie voire l'empathie, du public qui, en fin de compte, décèle la profonde humanité qui les caractérise.

En net contraste avec ces figures, les agissements de Cinaglia et de Samouraï sont dictés par des finalités exclusivement personnelles, soumises à une vision utilitariste des relations interpersonnelles. Par leurs actes, ils démontrent que la criminalité s'évalue en termes éthiques[10], selon la vision qu'en apporte Julien Jimenez :

---

[9] Il est intéressant de remarquer que, dans une famille comme dans l'autre, c'est le modèle dirigiste, presque militaire, qui s'exerce et se perpétue.

[10] Si, par le passé, d'autres séries avaient déjà amorcé cette démarche éthique de la figure criminelle ou, tout du moins, du personnage malfaisant, il nous semble important de préciser que *Suburra* doit être avant tout perçue comme une série italienne destinée en premier lieu au public italien. Cette précision sous-entend en réalité la nécessité de prendre en considération l'histoire complexe, meurtrière et encore contemporaine de la question mafieuse en Italie. En effet, l'empathie à l'égard de ce type de personnages, dans un pays qui lutte quotidiennement pour éradiquer un phénomène qui ne cesse de se transformer et se développer, relève d'un choix narratif qui exclut le jugement

> L'éthique est la manière dont tel individu se rapporte à des codes moraux qui lui préexistent et qu'il lui faut interpréter à l'aune de ses propres manières d'agir. Alors que la morale est toujours sociale et statique, témoignant de l'état des mœurs à un moment et dans une société donnés, l'éthique relève d'expériences singulières, difficilement communicables et qui font parfois figures d'exception aux règles morales en vigueur[11].

Quel regard sur les genres et la sexualité ?

De la même manière que la criminalité fait l'objet d'un traitement qui en redéfinit les contours d'un point de vue éthique, tentant ainsi d'abolir une dichotomie qui ne fait pas sens, *Suburra – La serie* s'inscrit dans le courant des productions sérielles qui visent aussi à représenter les mutations de la société contemporaine. Outre le fait que cet aspect, par l'écho qu'il produit chez le public, renforce l'effet de réel, il est aussi un moyen d'aller au-delà du récit fictionnel en tant que tel[12]. Dans cette perspective, c'est le regard que portent les *showrunners* sur les relations interpersonnelles qui nourrit à présent notre réflexion. Plus encore, la série interroge les relations amoureuses et amicales au prisme des questions de genre et de sexualité. En cela, l'adaptation franchit une étape significative sur le chemin de l'émancipation vis-à-vis de l'œuvre originelle qui, à bien des égards, cristallise des conceptions dépassées.

En effet, dans le roman, la plupart des rapports humains semblent soumis à des conceptions archétypales où l'individu, en fonction de son sexe, est muré dans des représentations sans nuance mettant en exergue l'omniprésence des rapports de force, voire de soumission qu'elles impliquent. Ainsi, l'œuvre littéraire accorde aux figures féminines une importance secondaire dans le récit, tandis que, comme nous le verrons, la série fait de Nadia (Federica Sabattini) et d'Angelica (Carlotta Antonelli), les compagnes respectives d'Aureliano et de Spadino, des personnages-clés dans leur ascension. Le plus surprenant est que ce manque de représentativité dans le roman s'accompagne d'une catégorisation machiste où la femme, sans cesse dénigrée, est caractérisée par son infériorité intrinsèque.

---

manichéen au profit d'une vision plus large et plus nuancée des mécanismes d'enrôlement et du poids du déterminisme social dans nos sociétés contemporaines. Pour approfondir sur ce sujet, nous renvoyons à *La Déconstruction du mythe mafieux dans la littérature contemporaine*, Thèse de doctorat, Anne-Sophie Canto, soutenue le 19 novembre 2022 à Aix-Marseille Université.

[11] Julien Jimenez in Wittgenstein, Ludwig, *Conférence sur l'éthique*, Paris : Folio, 2008, p. 117.

[12] À cet égard, Victoire Capitaine développe l'idée selon laquelle la série participe à une démarche réflexive chez le spectateur en affirmant que « le pouvoir fictionnel de la série est de faire écho aux expériences de vie du téléspectateur et de conscientiser ses propres réflexions sur les thématiques abordées » (« La série télévisée : l'arme de choix du féminisme », *Effeuillage*, n° 7, 2018/1, p. 16).

D'emblée, l'intrigue se noue autour de la mort impromptue d'une prostituée, mort qui ne suscite pour seule réaction du personnage masculin, Pericle Malgradi, que l'angoisse des répercussions pénales et sociales qu'il refuse d'assumer[13]. Ainsi, la machine narrative s'emballe dans l'unique but de faire disparaître les preuves matérielles de sa présence et de son existence. Cette amorce diégétique, que la malhonnêteté et le mépris de son client peuvent expliquer, est par la suite déclinée à travers d'autres personnages à travers la brutalité, morale ou physique, que les hommes exercent continuellement. En créant un tel déséquilibre entre les genres, ce procédé vise à souligner que les hommes corrompus n'ont pas davantage de morale vis-à-vis des femmes, qu'ils instrumentalisent sans scrupule. En effet, tous les rapports sont conditionnés par la domination – physique ou financière –, qui se matérialise d'autant plus que le récit déshumanise l'acte sexuel. À titre d'exemple, dans le chapitre VIII, on aperçoit d'abord « une grosse pogne poilue avec une bague à l'annulaire qui serrait les cheveux oxygénés d'une pute[14] », avant de comprendre qu'il s'agit de Carmine Terenzi, le policier corrompu, dont l'attitude illustre avec violence sa lubricité perverse et méprisante à l'égard de la prostituée anonyme qui pratique une fellation.

Par un effet de contraste, il est intéressant de remarquer que, dans la série, la question de la prostitution ne renvoie ni aux mêmes typologies de scènes, ni aux mêmes traitements éthiques, sans pour autant occulter le potentiel narratif et moral que ce sujet revêt. Sans nier le quotidien des prostituées, la série prend ainsi le parti de suggérer les scènes où l'on devine que la sexualité est dégradante, pour mettre en lumière les répercussions dramatiques de ce genre d'expériences. Ainsi, Isabel (Lorena Cesarini), dont Aureliano tombe amoureux, est représentée comme une jeune femme courageuse, pour qui la prostitution est la seule option pour s'extraire de son milieu et accéder à une existence digne. L'attachement d'Aureliano[15], cumulé à son désir de lui épargner de tels sacrifices, suffisent à imaginer ce que l'écran ne montre jamais, mais que le spectateur visualise très bien. En outre, ce choix narratif a le mérite de concentrer la représentation sur la dimension humaine du personnage, sur les souffrances endurées et sur le courage de les supporter en silence.

---

[13] Dans ce passage, la prise de conscience de Malgradi s'étire sur plusieurs minutes, pendant lesquelles Sabrina assiste à l'agonie de son amie Vicky, victime d'une overdose. Le contraste de leurs réactions est si marqué que le lecteur mesure, dès cet instant, l'immoralité de Malgradi.

[14] *Ibid.*, p. 96.

[15] Les obstacles que dessinent leurs situations respectives conduisent toutefois Aureliano à clore une énième friction par la déclaration suivante : « Je te veux avec moi. Je veux seulement ça » (I.10, nous traduisons).

Bien qu'éphémère, l'histoire sentimentale entre Aureliano et Isabel est marquée par la volonté d'émancipation et de réhabilitation sociale des personnages. Ici, l'amour est le liant qui accompagne l'impulsion qui amène le couple à vouloir s'affranchir d'un environnement délétère et contraignant. Pour autant, la violence du milieu dans lequel ils évoluent conduira à la mort qui, une fois de plus, sert l'idée que la criminalité souille l'existence de tous les individus qui s'en approchent.

À ce titre, il est intéressant de remarquer que le roman s'empare également du topos de la prostituée qui parvient à fuir sa condition. Il s'agit de l'exubérante Sabrina, dont le vieil Eugenio, réalisateur à succès, s'éprend au point de lui proposer d'endosser le rôle de l'épouse oisive dans sa luxueuse demeure. Cette relation, qui naît d'un échange de bons procédés plutôt que de sentiments réels, participe à dépeindre un environnement néfaste où les rapports de force varient, mais ne se dissipent jamais vraiment.

Parallèlement à la question de la représentation féminine, la série développe celle de la masculinité dans une variété de configurations narratives qui contrastent nettement avec les modalités réductrices du roman. Comme le note Manolo Farci,

> *Suburra* utilise abondamment certains tropes de la masculinité en crise, tels que la question du père, la victimisation, la peur de l'émasculation et la marginalisation sociale pour assurer l'autorité morale qui est cruciale dans la construction d'une prétendue « vraie » masculinité[16].

Il est ainsi question de l'homosexualité, que le roman ne mentionne jamais[17], tandis que la série en fait un sujet de premier plan, puisque le spectateur découvre assez rapidement que les réticences de Spadino vis-à-vis du mariage que lui

---

[16] « Suburra *makes ample use of certain tropes of masculinity in crisis, such as father issues, victimhood, fear of emasculation and social marginalization to secure the moral authority that is crucial in the construction of an alleged "true" masculinity* » (Farci, Manolo, « *Remember who your real friends are* ». *Suburra: Blood on Rome and the Performative Nature of Young Italian Masculinity*, in Amendola, Alfonso, Troianiello, Novella et Barone, Linda (eds.), *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 111-112. Nous traduisons).

[17] Pour Dana Renga, cette particularité est une nouveauté dans le panorama sériel italien. Ainsi, écrit-elle : « Suburra – La serie *engages in a representation of queer masculinity that is distinctive in relation to Italian serial drama as a whole and especially in relation to serial dramas that depend upon sympathetic perpetrators to create relationships with viewers* » (« *Suburra – La serie* as 'patrimonio internazionale / international patrimony' », *Series*, vol. IV, n° 1, 2018, p. 64).

impose sa communauté ne sont pas tant le reflet de son tempérament électrique et insaisissable que de ses véritables attirances sexuelles, savamment dissimulées.

Là encore, la série s'intéresse moins à la sexualité en tant que pratique qu'à ces conséquences sur l'individu. À plusieurs reprises, le fil narratif s'enroule autour des difficultés émotionnelles que rencontre le personnage de Spadino. Le déchirement qu'il ressent, causé par la souffrance qu'il inflige à son épouse (pour laquelle il éprouve certes de l'affection mais qu'il ne peut satisfaire) et par la pression familiale autour d'une grossesse à venir trouve son point culminant dans l'épisode 10 de la première saison. Dans une scène où le romantisme se meut en devoir, Spadino se dénude face à Angelica en verbalisant ce qui va suivre : « Tu veux devenir la princesse de cette famille ? Faisons ce que nous avons à faire ». Dans cette configuration, même la sexualité conjugale revêt le poids d'une contrainte, voire d'un sacrifice de soi.

À l'écran, la scène se poursuit en faisant s'étirer les gros plans sur les visages des protagonistes. Malgré la bienveillance d'Angelica, qui mesure les enjeux de l'instant, cette stratégie visuelle permet d'inverser le paradigme de la supposée domination sexuelle masculine qui laisserait prévaloir l'idée d'une dialectique actif / passif. En effet, dans cette scène, Angelica est en hauteur, dans une posture dominante par rapport à Spadino, et c'est elle qui multiplie les mouvements de bassin. À l'inverse, le cadrage suivant montre le visage crispé d'un homme qui regarde ailleurs, régulièrement secoué par des à-coups qui transforment sa gêne en véritable répulsion. La réussite de cette scène tient du fait que le malaise de Spadino se transmet au spectateur, sans qu'aucun mot ne soit prononcé.

Ce personnage qui, à cause de la pression sociale et familiale, s'impose une sexualité qui le rebute, permet au public de cerner les mécanismes pernicieux qui entourent l'homosexualité, dans une société où des progrès restent à faire. Ainsi, il nous semble que cette représentation, qui n'était pas narrativement nécessaire, contribue à donner à la série une dimension supplémentaire, en nous incitant constamment à nous interroger sur notre perception de la société contemporaine, quelle que soit la place que nous occupons.

Quelle représentation du pouvoir ?

Il faut attendre l'extrême fin du roman de De Cataldo et Bonini pour que le titre de l'œuvre soit explicité au lecteur :

> Suburra, l'antique quartier des lupanars chanté par Pétrone, était à leurs pieds. Via dei Serpenti à droite, via del Colosseo et la colline sacrée de Giove Fagutale à gauche. […] Suburra, image éternelle d'une ville incurable.

> Demeure d'une plèbe violente et désespérée qui, des siècles auparavant, s'était faite bourgeoise et qui occupait le centre géographique exact de la ville. Parce qu'elle était et en restait le cœur.
> Suburra, l'origine d'une contagion millénaire, d'une mutation génétique irréversible.[18]

Centre géographique de la Ville éternelle et lieu de naissance de Jules César, la Suburra est donc le lieu où s'est créé l'État, à partir d'une bourgeoisie puissante, mais souillée dans son essence-même. Incarnation symbolique d'une corruption originelle jamais éliminée, elle profite d'un processus de construction nationale qui, lui ayant été favorable[19], lui permet d'imposer de fait son propre déterminisme à l'action de droit, dont tous – y compris ses représentants, juges et policiers – viennent à douter[20]. Par extension, elle en vient à imposer ses règles au pays tout entier. Ainsi, comme le note avec cynisme le politicien véreux du roman, Pericle Malgradi : « L'Italie ne changera jamais. Nous serons toujours en haut, et les misérables en bas[21] ».

Archétype d'une structuration institutionnelle et sociale parfaitement normée, sans possibilité de transfert d'une classe à l'autre, la Rome antique (notamment dans sa configuration impériale) est un juste modèle pour illustrer l'archipélisation des rapports de pouvoir traditionnels tels que la série nous les donne à voir à son commencement. Plusieurs blocs antagonistes accaparent ainsi l'intégralité de l'espace du pouvoir, au sein duquel seul un individu aussi roué que Samouraï peut faire office tout à la fois de point de contact et de courroie de transmission. Son rôle est crucial car, comme il le dit à Gabriella, l'ex-épouse de Cinaglia, « à Rome, on ne fait pas d'affaires sans la politique » (II.5). Politiciens, prélats et mafieux exercent donc leur domination sur des territoires distincts, selon un système paratactique, mais interactif, dont la persistance tient au subtil équilibre que les forces en présence réussissent à maintenir, malgré la concurrence

---

[18] Bonini, Carlo ; De Cataldo, Giancarlo, *op. cit*., p. 402-403.

[19] Initié en 1861, le processus de construction nationale italien, d'abord centré sur Turin et le Royaume de Piémont-Sardaigne, bascule vers Rome, qui devient capitale en 1871.

[20] Le roman est imprégné de cette méfiance, que synthétise dans l'un des derniers chapitres ce dialogue entre Malatesta et Andrea, son subordonné de confiance :
« Et maintenant qui c'est qui va commander, colone' ?
– Un technicien.
– Toute façon, y me semble que pour nous, ça change rien. Faudra toujours qu'on coure après les voleurs. Droite, gauche, hein, colonel ? Qu'est-ce qu'on en a vu.
– Andrea, heureusement que tu votes tous les cinq ans.
– Colonel, entre nous… ça fait un moment que j'ai arrêté de voter » (Bonini, Carlo ; De Cataldo, Giancarlo, *op. cit.*, p. 463).

[21] *Ibid*., p. 33.

féroce qu'elles se livrent – la mise en tension permanente du rapport de forces étant même l'une des principales sources d'équilibre du système.

La contrepartie à cette « politique de l'équilibre[22] » est que rien ne doit changer, pour que tous puissent continuer à jouir de leur mainmise locale sans empiéter sur les territoires voisins ni voir leur domination contestée. Agissant selon des stratégies autonomes et imperméables les unes aux autres, chaque clan mafieux doit s'en tenir à son espace propre, tandis que les hommes politiques et les religieux corrompus, tout aussi acteurs que prisonniers de ce système, ne peuvent abandonner ou modifier leur position sans risquer la mort : tel est en effet le sombre destin qui attend ceux, comme Finucci ou Monseigneur Theodosiou (Gerasimos Skiadaressis[23]), dont l'inutilité devient patente.

Dès les premiers épisodes de la série, Aureliano et Spadino montrent que la Ville est pour eux une prison, et que le cadre systémique dans lequel ils se meuvent, fondé sur la juxtaposition hermétique de blocs concurrents, les oppresse. Désireux de s'affranchir de ce déterminisme, ils décident d'inventer leurs propres règles en créant un réseau fondé, en première instance, sur une relation interpersonnelle intime (d'abord amicale, puis semi-amoureuse). Ce retour à l'élément basilaire de tout ordonnancement socio-politique – rappelons que, dans la tradition humaniste qui accompagne en Italie centro-septentrionale la transition entre le Moyen-Âge, c'est la famille qui, avant même la cité, est le noyau primaire de la coexistence sociale – marque une volonté de purifier les rapports de puissance. Il n'est pas anodin que, dans une scène d'une grande intensité dramatique, Spadino revienne aux origines mêmes de Rome, quand la fange protéiforme de la Suburra n'avait pas encore gangréné l'Empire. Dans l'épisode

---

[22] Nous employons à dessein cette expression, traditionnellement usitée pour qualifier l'équilibre politique mis en place par la paix de Lodi en 1454 au sein d'une Péninsule tiraillée entre cinq grands États régionaux (Milan, Venise, Florence, Naples et les États pontificaux). Malgré une conflictualité latente jamais tout à fait annihilée, cette stratégie permit un *status quo* qui s'est maintenu jusqu'à l'entrée des troupes de Charles VIII, acte déclencheur des guerres d'Italie. Il n'est pas anodin que, dans le premier épisode de la saison II, Adriano Latelli, le journaliste de Radio Roma, désigne Cinaglia comme « l'aiguille de la balance dans l'élection du nouveau maire de Rome », reprenant littéralement l'expression employée par Filippo de' Nerli dans ses *Commentari* pour commenter le rôle de Laurent le Magnifique dans la politique péninsulaire de la seconde moitié du XVe siècle.

[23] Président de la commission du Vatican qui décide de la vente des terrains d'Ostia convoités, le prélat perd pied dès le début de la première saison, lorsque son goût pour la drogue et la sexualité le met à la merci d'un chantage de la part des trois protagonistes, Aureliano, Spadino et leur comparse Lele. La déstructuration de sa position politique, liée à sa psychologie fragile, le mènent à un suicide qui apparaît dès lors inéluctable. L'assassinat de Giacomo Finucci est lui aussi rendu nécessaire par la perte d'influence qui découle de son éloignement du cœur du pouvoir politique : inutile, il devient un fardeau, susceptible de trahir ses mandataires sous la pression judiciaire.

intitulé *La fête* (III.3), Spadino organise en effet une somptueuse réception pour célébrer ce qu'il pense être le triomphe de son association avec Aureliano. Imposant à son ami, gêné, la couronne de laurier des généraux romains victorieux, Spadino le fait asseoir près de lui sur un trône, attribut de ces « nouveaux rois de Rome » auto-proclamés.

Cette volonté de revenir à une organisation systémique originellement pure les amène à revoir les codes de comportement jusqu'alors en vigueur, dont l'ineptie paraît évidente, tant ils doivent à des usages cristallisés et appliqués de manière mécaniciste, indépendamment des sentiments, des émotions ou de la morale individuelle. Ainsi Aureliano épargne-t-il Isabel, la prostituée qui a été témoin des déviances de Monseigneur Theodosiou, parce que son attirance pour elle l'emporte sur l'acte qui, en toute logique, s'avérerait nécessaire (I.2). Découvert à la fin du troisième épisode, ce choix surprenant remplit une double fonction : créer un pic de tension narrative et caractériser Aureliano par une clémence qui contraste avec l'extrême brutalité qu'il a montrée jusqu'alors. C'est là un apport majeur du fonctionnement sériel par rapport à d'autres médias, qui permet aux auteurs de travailler la dimension éthique des personnages et de leurs interactions avec une plus grande subtilité, là où la linéarité filmique, par exemple, tend à renforcer les contours généraux des caractères. Les liens familiaux eux-mêmes ne résistent pas, emportés à la fin de la première saison par cette puissante onde de choc. L'assassinat d'Isabel par Livia (Barbara Chichiarelli), la sœur d'Aureliano, amène ainsi ce dernier à rompre avec elle (I.10), tandis que Spadino s'affranchit de sa famille, qu'il quitte sur un salut plein de panache : « À partir d'aujourd'hui, je suis un homme libre et je décide de ma vie. C'est clair ? Salut à tous ! Spadino s'en va ! » (I.9)

Prêts à s'infiltrer dans le moindre espace de liberté, les deux amis construisent une forme de pouvoir collectif, auquel s'agrègent progressivement des éléments féminins, qui viennent élargir ce réseau sans pour autant fragiliser le lien qui unit les deux protagonistes : Angelica, l'épouse imposée à Spadino, puis Nadia, dont Aureliano tombe amoureux alors qu'il semblait incapable d'ouvrir à nouveau son cœur après la mort de toutes les femmes qui l'entouraient. Il est ici question de rebattre les paradigmes, mais aussi de bouleverser brutalement la hiérarchie générationnelle et genrée, sans attendre un ordre de succession dont il est évident qu'il est en soi source de cristallisation du système.

Le système résiste toutefois face à cette volonté de renouvellement. Car la Suburra, comme le dit Samouraï à Cinaglia dans l'épisode intitulé *Patriciens et plébéiens* (I. 2), est le lieu-même de l'immobilisme, et c'est bien pour cela que le système corrupteur a pu y installer aussi profondément ses racines :

La Suburra… Cet endroit n'a pas changé depuis deux mille ans. Patriciens et plébéiens, politiciens et criminels, putes et prêtres. Rome.
– Maintenant il y a les riches.
– Vous avez bien fait de m'appeler, parce que je veux vous aider à trouver votre place dans ce monde[24].

Comme l'exprime ici clairement Samouraï, le système est un organisme vivant, qui peut décider d'accueillir en son sein ceux qui lui sont utiles, mais qui rejette tout aussi vivement les éléments hétérogènes. Ceci explique qu'il ne soit pas davantage question dans la série d'un des axes forts du roman[25], la politisation des rapports : la différenciation politique est, tout au plus, un dérivé anecdotique à l'ennui des foules, tandis que se poursuit le véritable jeu, indifférent aux renversements de majorité. De droite comme de gauche, les politiciens appartiennent au système ou, comme Cinaglia, s'y intègrent.

Pour Spadino et Aureliano, la seule solution pour percer les défenses de cet organisme consiste à évoluer, à créer des mutations susceptibles d'ébranler l'immobilisme dans ses fondations-mêmes. Ils en sous-estiment cependant la force d'inertie. Si, en effet, la principale incarnation de cette immutabilité des choses, Samouraï, finit par être vaincu et meurt, le dénouement de la série montre la vanité d'une utopie qui, malgré les velléités de ses instigateurs, rencontre d'insurmontables limites. Le dernier épisode s'achève ainsi sur la mort d'Aureliano, qui se sacrifie pour sauver son ami dans une scène digne d'un duel de western, autre modèle médiatique où l'enjeu majeur tient souvent à la possibilité d'atteindre une « nouvelle frontière », symbole de la possibilité de construire une communauté autour de nouveaux paradigmes, comme l'illustre avec brio la série *Deadwood* (Ed Bianchi, Daniel Minahan, Davis Guggenheim, Gregg Fienberg, Mark Tinker, Steve Shill, Alan Taylor, Michael Engler, Walter Hill, Michael Almereyda, Timothy Van Patten, Daniel Attias, Adam Davidson, Tim Hunter, 2004-2006). La dynamique du pouvoir, telle que Spadino et Aureliano tentent de l'instaurer avec une énergie souvent désespérée, se heurte brutalement au mur d'une réalité impitoyable qui n'autorise jamais ses membres à aller au-delà de leurs rêves d'évasion.

---

[24] Daniele Cesarano et Barbara Petronio, Suburra, Patriciens et plébéiens (I.2), 2017.

[25] Dans le roman, Samouraï est en effet fortement lié aux milieux d'extrême-droite, très présents dans l'environnement footballistique romain : son quartier général, le Bagatto, est ainsi décrit comme « ce qui ressemblait le plus à un centre social que l'extrême-droite romaine ait réussi à concevoir » (Bonini, Carlo ; De Cataldo, Giancarlo, *op. cit.*, p. 25). À l'inverse, son ennemi Malatesta fraie avec des militants d'extrême-gauche.

Conclusion

Ville-prison rêvée en champ des possibles, Rome est une synthèse complexe de facteurs bloquants et d'ouvertures, aussi fascinante que répulsive pour les protagonistes de la série *Suburra*, comme le clame le rappeur Amir Issaa dans la chanson *Questa è Roma* (2008), utilisée comme bande-son dans l'épisode II.4 :

> Ça c'est Rome : les terrains de sport, les tripots, les quartiers
> Les forçats, les gardiens, les salopes et les métiers.
> Ça c'est Rome : les quartiers, le stade, les bombes
> Les épées sous le fleuve, les rues, les berges
> Si c'est Rome qui t'appelle, toi ne te dérobe pas.
> Je viens de Rome, la Cité Éternelle qui brille sous le soleil.
> C'est un feu qui réchauffe et qui explose s'il croise ces mots.
> Né au milieu de la boue, je crache et il sort de la boue ;
> Chaque jour j'en mange, et je reste
> Encore debout. Ici ce sont la mafia et les spaghettis, un western italien,
> oui : les gens se tirent dessus et il n'y a pas de confiance.

Il faut revenir au roman pour comprendre les raisons de cette attraction, et c'est paradoxalement un élément exogène à la ville, le mafieux géorgien Shalva, qui l'explique à Samouraï :

> L'air hilare, le Géorgien oxygénait un verre de bas-armagnac avec des mouvements circulaires.
> – Voyez-vous ça. Et moi qui croyais qu'un cochon comme toi ne s'intéressait qu'au porno. Tu trouves les spectacles amusants, Shalva ?
> – Mon ami, la politique de ce pays est plus marrante que celles de la Russie et de la Géorgie mises ensemble.
> – Disons qu'on ne s'ennuie pas.
> – Putes, corruption, trahison. Mieux qu'un porno. C'est la vie, Samouraï. Votre politique est le miroir de la vie[26].

Miroir de la vie, la Suburra contraint chacun des protagonistes à faire sans cesse des choix, notamment sur le plan éthique. C'est bien en cela que la série enrichit la base romanesque qui l'inspire : là où les personnages du roman agissent mécaniquement, sous l'effet d'un déterminisme d'où est exclue toute forme d'expression morale, ceux de la série interagissent de manière dynamique, donnant libre cours à l'expression d'une volonté individuelle grâce à laquelle ils acquièrent des contours bien plus riches et intéressants. Loin d'être les

[26] Bonini, Carlo ; De Cataldo, Giancarlo, *op. cit.*, p. 473.

incarnations passives d'une typologie cristallisée, ils se proclament acteurs évolutifs d'un système dynamique, en permanente recomposition[27].

L'usage systématisé du *flash-forward* au début de chaque épisode, au moyen duquel le public découvre, dès les premières secondes, le point d'arrivée de la trame narrative, souligne l'objectif des auteurs de la série : il s'agit moins de construire une mécanique narrative que d'illustrer un cheminement collectif, résultat d'une accumulation de choix individuels dont les conséquences s'avèrent souvent peu contrôlables[28]. En cela, *Suburra* se révèle être une puissante série sur la liberté individuelle, que même un univers fortement contraint ne peut tout à fait museler.

Bibliographie

Bonini, Carlo ; De Cataldo, Giancarlo, *Suburra*, traduit par S. Quadruppani, Paris : Éditions Métailié, 2016 (*Suburra*, Torino : Einaudi, 2013).

Capitaine, Victoire, « La série télévisée : l'arme de choix du féminisme », *Effeuillage*, n° 7, 2018/1, pp. 15-22.

Canto, Anne-Sophie, « *Suburra* : vers une nouvelle esthétique de la représentation criminelle ? », *Cahiers d'études romanes*, n°45, 2022, pp. 225-240.

Farci, Manolo « *Remember who your real friends are* ». *Suburra: Blood on Rome and the Performative Nature of Young Italian Masculinity*, in Amendola, Alfonso ; Troianiello, Novella ; Barone, Linda (dir.), *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2019, pp. 104-119.

Jost, François, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris : CNRS Éditions, 2017.

Koch, Giovanna, « *Suburra*: intervista a Gina Gardini, produttrice della serie

[27] S'il est vrai que la question criminelle au cinéma, notamment dans le film *Le Parrain* (Coppola, 1972) se présentait souvent sous les traits de personnages shakespeariens tiraillés entre le désir de mener une vie ordinaire et celui d'assumer des responsabilités auxquelles les sentiments d'appartenance et d'honneur les empêchent de se soustraire, la thématique apparaît ici sous un prisme différent. En effet, Aureliano et Spadino ne cherchent pas à s'extraire de leur cercle familial pour fuir le milieu mafieux. De fait, ils prennent le parti inverse : ils veulent obtenir le pouvoir et devenir « les nouveaux rois de Rome » afin de ne plus être soumis à une quelconque autorité et parvenir à s'émanciper.

[28] Au sujet de la dimension tragique des protagonistes de *Suburra*, nous renvoyons le lecteur à Anne-Sophie Canto, « *Suburra* : vers une nouvelle esthétique de la représentation criminelle ? », *Cahiers d'études romanes*, n°45, 2022, pp. 225-240.

Netflix », *anonimacinefili.it*, 20 décembre 2017, http://www.anonimacinefili.it/2017/12/20/suburra-intervista-a-gina-gardini-produttrice-della-serie-netflix/ (consulté le 22 janvier 2022).

Renga, Dana, « *Suburra – La serie* as 'patrimonio internazionale / international patrimony' », *Series*, vol. 4, n° 1, 2018, pp. 63-80.

Wittgenstein, Ludwig, *Conférence sur l'éthique*, Paris : Folio, 2008.

Biobibliographies des auteur.e.s

ATER à Aix-Marseille Université, **Anne-Sophie Canto** est l'auteure d'une thèse intitulée *La déconstruction du mythe mafieux dans la littérature contemporaine italienne*. Spécialiste des représentations dans le monde contemporain, elle s'intéresse particulièrement aux adaptations cinématographiques et sérielles, ainsi qu'à la transmédialité. Ses articles les plus récemment publiés comportent : « L'evoluzione della percezione della mafia italiana e l'impatto di Saviano sulla stampa francese » (*Comparative Cultural Studies : European and Latin American perspectives*, n° 16, mars 2023, p. 85-96) ; « Suburra : vers une nouvelle esthétique de la représentation criminelle ? » (*Cahiers d'Études romanes*, n° 45, Presses Universitaires de Provence, 2022, p. 225-240) et « Incarner le risque : les visages juvéniles de la camorra dans *Piranhas* et *Baiser féroce* de Roberto Saviano » (*Méditations Littéraires*, n° 3, 2022, p. 30-38).

Maître de conférences HDR à Aix-Marseille Université, **Jean-Marc Rivière** est spécialiste de la pensée politique de la Renaissance italienne. Auteur de nombreux travaux sur Machiavel, Savonarole et les guerres d'Italie, il s'intéresse à l'histoire des représentations et à l'intermédialité. Il a publié son ouvrage intitulé *La guerre hors-champ. Les guerres d'Italie dans les arts visuels péninsulaires (1494-1525)* en 2023 et plusieurs articles dont : « Les *boti* de Santa Annunziata de Sacchetti à Vasari. Un exemple inédit de déconstruction du patrimoine mémoriel entre Moyen-Âge et Renaissance » (*Cahiers d'Études romanes*, n° 46, 2023, p. 185-204) ; « La maîtrise de l'image de soi dans la mort, signe de l'évolution statutaire du marchand florentin au tournant du XVIe siècle » (in B. Perez et S. André (dir.), *Richesse et promotion sociale dans l'Espagne moderne*, *e-Spania* [en ligne], vol. 43, 2022).