

# **Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

Dottorato di Ricerca in:

Doctorat d'Études Supérieures Européennes

*Les Littératures de l'Europe Unie*

Ciclo XXX

**Settore Concorsuale:** 10/F4 Critica Letteraria e Letterature Comparate

**Settore Scientifico Disciplinare:** L-FIL-LET/14 Critica Letteraria e Letterature Comparate

***ÉCRIRE LA GUERRE, IMAGINER LA  
COMMUNAUTÉ.***

***LITTELL, CERCAS, WU MING***

**Presentata da:** Jessica Palmieri

**Coordinatore Dottorato**  
Prof.ssa Bruna Conconi

**Supervisore**  
Prof. Daniele Giglioli

**Co-Supervisore**  
Prof.ssa Bruna Conconi

**Esame finale anno 2018**



*All of history is a lie. The truth depends  
on who does the telling – and who does  
the listening.*

BAYUSHI SHOJU

*Je n'aime pas la littérature gratuite ou  
formelle. Je n'écris pas pour écrire. Je  
me sers de la littérature comme d'une  
arme car la menace m'apparaît trop  
grande.*

CHARLOTTE DELBO



*Écrire la guerre, imaginer la communauté.*

*Littell, Cercas, Wu Ming*



Détail de : Francisco Goya, *El 3 de mayo en Madrid* ou *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* ou *Los fusilamientos del 3 de mayo*, 1813-1814. Huile sur toile, 268 cm × 347 cm, Musée du Prado, Madrid.

## SOMMAIRE

**p. 7**

**Introduction**

*Le roman contemporain  
et l'écriture de la guerre*

**p. 37**

*Représenter la guerre  
entre réalité et fiction.*

*Des histoires  
nécromantiques*

**p. 175**

**Conclusions**

*Imaginer des  
nouvelles formes de  
l'identité collective*



# Introduction

## *Le roman contemporain et l'écriture de la guerre*



Félix Vallotton, *Verdun*, 1917. Huile sur toile, 146 cm x 114 cm, Musée de l'Armée (Dist. RMN – Grand Palais), Paris.





## Introduction

### *Le roman contemporain et l'écriture de la guerre*

*La novela no es un entretenimiento (o no sólo es eso); es, sobre todo, una herramienta de investigación existencial, un utensilio de conocimiento de lo humano.*

JAVIER CERCAS

Ce projet de thèse se développe dans le cadre du XXX cycle du DESE – Doctorat d'Études Supérieures Européennes – *Les littératures de l'Europe Unie* (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)<sup>1</sup>, dont le thème commun est *La Guerre*, ce qui nous a conduit vers le DESE tout au début. La littérature de guerre a toujours été l'axe principal de nos intérêts et de nos recherches scientifiques, à partir du mémoire de premier cycle centré sur l'analyse de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* de Georges Perec<sup>2</sup>. Ce bref roman hilarant met en scène les mésaventures de trois appelés qui essayent maladroitement de faire reformer un

---

<sup>1</sup> Une partie de cette recherche a été menée auprès de l'UFR de Littérature française et comparée du Centre d'études et de recherches interdisciplinaires, du master 2 professionnel « Métiers de l'édition et de l'audiovisuel : lettres et multimédias » et de l'axe transversal « LAM-Littérature, arts, médium » (UMR 8599 CNRS/Paris-Sorbonne CELLF 16-21), où nous avons travaillé, pendant six mois, sous la direction de M. Bernard Vouilloux. En ce qui concerne le domaine espagnol, la recherche a pu bénéficier énormément d'un stage de trois mois (Erasmus +) auprès de l'Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA), l'un des six centres de recherche faisant partie du Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) du Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) de Madrid, où nous avons eu l'occasion de participer en particulier aux activités du groupe de recherche « Literatura, Imagen e Historia Cultural », dirigé par M. José Checa Beltrán et du Directeur du CCHS, M. Luis Alburquerque García.

<sup>2</sup> Georges Perec, *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Paris, Denoël, 1966.

copain pour lui épargner de servir en Algérie au temps de ceux qui resteront pendant presque quarante ans les « faits d'Algérie », rien plus que des troubles à l'ordre public, le statut de « guerre » n'étant reconnu par le Gouvernement français qu'en 1999<sup>3</sup>. La représentation littéraire de la guerre et de l'horreur des camps de concentration nazi a fait ensuite l'objet de notre mémoire de maîtrise, intitulé *Riappropriarsi di Auschwitz, decodificare il presente. Charlotte Delbo, o l'etica della scrittura*.

Poursuivre les recherches doctorales dans le domaine de la tractation de la guerre en littérature semblait donc naturel et pourtant l'élaboration d'un projet personnel cohérent et original n'a pas été immédiate. Une matière si vaste et explorée offre certainement un grand nombre de possibilités, mais elle impose tout à la fois la nécessité de se trouver un espace de travail peu battu, un point de vue inédit. La première question qui se posait au début du cycle doctoral était donc : comment aborder le thème de la guerre d'une façon stimulante et innovatrice, tout en respectant la perspective comparative et européenne du DESE ? C'est-à-dire : comment approcher le sujet de manière complémentaire et différenciée par rapport aux autres doctorants et à la production scientifique existante ? Et enfin, comment mettre à profit les compétences et les intérêts – linguistiques et scientifiques – particuliers afin d'interroger la culture européenne dans ses rapports avec la représentation littéraire de la guerre ?

Face à tant d'interrogatifs, nous voudrions profiter de ces pages introductives afin de clarifier la perspective d'étude adoptée, présenter le *corpus* et les enjeux fonciers ayant conduit à la recherche développée dans le travail qui suit. Il sera également question de tracer un panorama du contexte littéraire et socio-culturelle à l'intérieure duquel les différentes expériences narratives étudiées se développent,

---

<sup>3</sup> Voir la « Loi relative à la substitution, à l'expression " aux opérations effectuées en Afrique du Nord ", de l'expression " à la guerre d'Algérie ou aux combats en Tunisie et au Maroc " », Loi n° 99-882 du 18 octobre 1999, consultable au lien qui suit JO n° 244 du 20 octobre 1999. Il est intéressant de noter, soit dit en passant, que la loi reconnaît finalement la nature guerrière des affrontements entre le Gouvernement français et les nationalistes algériens sans toutefois mentionner l'origine décoloniale et anti-impérialiste du conflit. C'est-à-dire que, bien que nous soyons habitués à penser cette grave crise, politique et sociale, en tant que « guerre d'indépendance » – le terme faisant partie du langage courant employé communément en référence à cette triste époque –, elle ne l'est pas officiellement, la loi du 20 octobre ne s'exprimant absolument pas sur les raisons indépendantistes de la guerre.

toute en posant quelques-unes des bases méthodologiques et des prémisses conceptuelles régissant le processus de sélection et d'analyse des sources primaires.

### ***Les Premiers pas : la pulsion historicisante***

Revenons un instant sur le questionnement précédant : à savoir, comment étudier la relation atavique liant depuis toujours l'art et la littérature à la guerre – ou, plus en général, la nécessité humaine de narrer et de partager l'expérience vécue à la dimension de la mort<sup>4</sup> – en essayant de proposer un regard innovateur, d'apporter une contribution fondée sur une perspective originale et personnelle dans un terrain déjà si fertile et cultivé ?

Nous avons découvert un tout premier indice intéressant grâce à un petit tour dans les librairies de pays différents. En voyageant en France, en Espagne et en Amérique Latine, nous nous sommes rendus compte que là aussi, comme en Italie, des piles entières de romans à sujet historique se pressaient au premier plan des vitrines, bien souvent en évidence entre les « livres conseillés » ou dans les classements des plus vendus. Plus en détail, il s'agit souvent de romans qui se tournent vers des phases turbulentes du passé, des narrations visant à raconter des événements sanglants et traumatiques.

D'accord avec le critique Bruno Blanckeman, nous croyons que « parce qu'elles constituent le revers d'un siècle qui s'est fondé sur une idéologie du progrès, les guerres polarisent une curiosité romanesque exempte de complaisance »<sup>5</sup>. En d'autres termes, si la barbarie de plus en plus croissante

---

<sup>4</sup> Nous pensons évidemment aux réflexions de Walter Benjamin qui, dans un essai bien connu sur l'art de narrer l'expérience vécue, liait la possibilité même de mettre en récit et de transmettre des histoires à la conception, voire à l'acceptation, de la mort et de la nature caduque de l'homme. En d'autres termes, la *Erlebnis* benjaminienne, l'expérience vécue, pouvait finalement être transformée en *Erfahrung*, expérience accumulée, communicable à travers la narration du mourant. Cfr. Walter Benjamin, « Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov », in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 247-274.

<sup>5</sup> Bruno Blanckeman, *Le roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 211.

enregistrée pendant les conflits mondiaux avec leur dimension totale et mécanique<sup>6</sup>, ainsi que les atrocités du siècle dernier tels que les génocides et les camps de concentration ont déterminé une crise profonde dans le modèle téléologique de l'histoire de l'homme, fondé sur l'idéal du progrès linéaire, le regard littéraire se tourne alors en arrière, vers les guerres du passé, avec un intérêt sincère voué à comprendre ce qui a été, en essayant décrypter, en définitive, les causes et les conséquences ouvertes par ce point de rupture qui a été la Première Guerre mondiale.

Va de soi que la guerre a toujours exercé une grande influence sur les arts et la littérature, de sorte que Sebastiaan Faber, en réfléchissant sur la nouvelle vague de romans consacrés à la Guerre Civile espagnole, pose une série de questions tout-à-fait symptomatiques :

si triunfara el pacifismo, ¿ perdería la literatura ? ¿ Cómo es que los conflictos armados resultan tan propicios para la creación de obras maestras ? ¿ O no son los conflictos en sí, sino una combinación particular de ingredientes históricos y políticos la que los convierte en caldo de cultivo de maravillas literarias ? [...] ¿ Y para qué sirve la literatura de guerra ? Si los escritores sacan provecho artístico de la violencia, ¿ sus obras, a su vez, pueden desempeñar un papel social específico en el proceso de transmisión de experiencias y lecciones y, finalmente, la superación de los traumas producidos por el conflicto ?<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> À propos de la dimension globale des nouvelles guerres, atteinte pour la première fois lors du conflit de '14-'18, nous renvoyons le lecteur aux réflexions de Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes : The Short Twentieth Century, 1914–1991* (London-New York, Michael Joseph-Vintage Books, 1994). Si auparavant la guerre n'atteignait pas la société civile entière, l'invention et l'introduction, dans le champ de bataille, de toute une série de technologies vouées à exterminer mécaniquement le plus grand nombre d'adversaires possible étend les frontières de la guerre vers une échelle aussi universelle qu'inhumaine. Il s'agit de la « mobilisation totale » théorisée par l'écrivain et soldat allemand Ernst Jünger dans un essai éponyme (« Die totale Mobilmachung », in *Sämtlich Werke*, vol. 7, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, pp. 119-142.

<sup>7</sup> « Si le pacifisme triomphait, la littérature perdrait-elle ? Comment est-ce que les conflits armés sont-ils si propices à la création de chefs-d'œuvre ? Ou bien ne sont-ils pas les conflits en tant que tels, mais une combinaison particulière d'ingrédients historiques et politiques qui les transforme en un bouillon de culture de merveilles littéraires ? [...] Et à quoi bon la littérature de guerre ? Si les écrivains tirent un profit artistique de la violence, est-ce que leurs œuvres peuvent assumer un rôle social spécifique dans la démarche de transmission des expériences et des leçons et, finalement, de dépassement des traumas produits par le conflit ? ». Sebastiaan Faber, « La literatura como acto afiliativo : la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007) », in Palmar Álvarez-Blanco et Toni

Si l'on ne voit certainement pas dans l'écriture de la guerre une particularité du roman tout récent, on ne peut pourtant pas ignorer que la violence extrême du « court XX<sup>e</sup> siècle »<sup>8</sup> a changé le rapport de l'homme au passé et sa manière de concevoir la guerre et de la représenter. D'après Blanckeman, effectivement, « les totalitarismes – fascismes, nazisme, communisme – forment un foyer d'attraction non seulement parce que leur connaissance recèle encore des points d'histoire ignorés mais encore parce qu'ils ouvrent des aperçus vertigineux sur les comportements collectifs et le degré de monstruosité dont une civilisation est capable »<sup>9</sup>. Nous croyons donc pouvoir affirmer sans risques que le roman au sujet « historique » est l'une des tendances les plus fortes et productives du panorama littéraire contemporain, sans oublier que la guerre y joue un rôle prépondérant.

Le phénomène qui dans les dernières années a été accueilli par un grand succès critique et éditorial est effectivement à l'origine d'un nombre exorbitant – et toujours croissant – de titres. Il ne s'agit pas d'un cas isolé, qu'on peut observer ici-là, sporadiquement : quand on parle du grand retour à la narration historique, à la mise en fiction du passé, nous parlons d'un phénomène qui affecte manifestement la production littéraire actuelle, en Europe aussi bien qu'aux États-Unis et en Amérique Latine<sup>10</sup>.

C'est ainsi que dans ces derniers temps une nouvelle section a paru dans beaucoup de librairies : la section « roman historique ». En observant l'ampleur et la propagation du phénomène Gianfranco Rubino souligne comment un certain « regard rétrospectif tourné vers le passé » anime la production littéraire

---

Dorca (éds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Una diálogo entre creadores y críticos*, Madrid ; Francfort, Iberoamericana – Vervuert, 2011, p. 101.

<sup>8</sup> Eric Hobsbawm, *op.cit.*

<sup>9</sup> Bruno Blanckeman, *op. cit.*, p. 211.

<sup>10</sup> Étant donné le *focus* européen du DESE, nous nous limiterons à l'analyse et à l'étude spécifique du phénomène dans le contexte de la littérature contemporaine européenne, tout en signalant que ce type de production connaît pourtant une diffusion et une ampleur plus vastes. Pour la floraison du nouveau roman historique dans le contexte hispano-américain nous renvoyons aux études de Marta Cichocka et notamment à son essai *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2008.

contemporaine<sup>11</sup>. Pour mieux expliquer de quoi il s'agit en définissant les contours et l'objet de ce *regard rétrospectif* adopté par tant d'écrivains de nos jours, il ajoute :

les plus répandus sont les ouvrages dont l'orientation temporelle est dirigée en arrière, vers des époques plus ou moins proches ou éloignées. Au premier plan le XX<sup>e</sup> siècle, dont on a évoqué les phases cruciales et les événements saillants (Grande Guerre, Seconde Guerre mondiale, Occupation, Shoah, décolonisation, Mai 68). Cette pulsion historicisante focalise également des décennies relativement récentes, telles que les années 80 qui, après avoir été le contexte où ce genre de roman a commencé à s'affirmer, deviennent à leur tour objet ou arrière-plan de narration. Loin pourtant de se borner au siècle dernier, la rétrospection inclut toutes les époques jusqu'à la préhistoire<sup>12</sup>.

Si la multiplication de livres qui revisitent le passé mène inévitablement à la diffusion d'une quantité considérable de romans moins que médiocres, produits en série pour satisfaire le goût d'une portion de plus en plus consistante de lecteurs/consommateurs, cela n'empêche qu'à côté de ces résultats redoutables on peut repérer des œuvres d'un intérêt littéraire plus complexe. Federico Corradi dénonce le problème dans une étude sur les fictions biographiques contemporaines : « Aujourd'hui on retrouve les formules traditionnelles du roman historique dans cette abondante production qui vise un public moins exigeant et qu'on peut résumer par l'étiquette de " roman de gare " »<sup>13</sup>, renvoyant évidemment à une typologie de littérature particulièrement adaptée, par sa nature peu ambitieuse de livre passe-temps, à une consommation rapide dans les moyens de transport ou bien sous le parasol. Effectivement, il y a dans la répétition inlassable de clichés sans temps quelque chose de rassurant, ce qui rend ces types de lectures particulièrement jouables à une grande échelle. Daniele Giglioli dans son essai sur la narrative du nouveau millénaire nous explique clairement que « il genere, con la sua sintassi narrativa fortemente normativa e prevedibile, rappresenta agli occhi degli editori e

---

<sup>11</sup> Gianfranco Rubino, « L'Histoire interrogées », in Gianfranco Rubino et Dominique Viart (éds.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 11.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Federico Corradi, « Tromper la mélancolie par des assauts de passé : les fictions biographiques et le XVII<sup>e</sup> siècle », in Gianfranco Rubino et Dominique Viart (éds.), *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, cit., p. 151.

del pubblico una garanzia di maggiore leggibilità, e dunque vendibilità »<sup>14</sup>. En joignant les considérations de Giglioli et Corradi dans une constatation amère sur la sensation faussée de connaissance du passé véhiculée par ces romans historiques de faible qualité, Isaac Rosa atteste que

es cierto que muchos lectores se sienten cómodos leyendo en un terreno conocido, previsible, sin sorpresas, que a menudo no va más allá de unas horas de entretenimiento y esa satisfacción común a la novela histórica [...], que te deja el regusto de algo que sabe bien y además alimenta : por el mismo precio te entretiene y te permite conocer hechos fundamentales de nuestra historia común. O eso creemos<sup>15</sup>.

Les romans de gare auraient donc tant de succès auprès du grand public car ils offrent une forme de divertissement – le bon goût évoqué par Rosa – tout en donnant l'impression au lecteur d'accompagner le plaisir au devoir. Ils satisfont ce besoin de connaissance à bon marché qui donne l'illusion de s'informer sur l'histoire, ou mieux, de se former en ce sens en tant que bons citoyens, renseignés et concernés par le passé, commun ou bien d'autrui. Il s'agit toutefois d'une illusion, d'une forme de connaissance chimérique n'apportant en réalité aucune contribution à une compréhension réelle de ce qui a été, car l'histoire racontée par ces romans n'atteint qu'un plan superficiel, la couche la plus externe d'un passé abordé d'une façon anecdotique. Ce type de romans nous témoignent en effet d'une double paresse intellectuelle : celle des lecteurs qui croient d'apprendre les grands mystères de l'histoire d'un côté ; celle des auteurs médiocres qui puisent dans les archives à la recherche d'un sujet littéraire, curieux et captivant. « Las posibilidades son muchas, se diría que infinitas », lisons-nous dans les premières pages d'un roman méta-narratif, *El vano ayer*, de Rosa, « porque cada pliegue se abre en

---

<sup>14</sup> « Le genre, à cause de sa syntaxe narrative fortement codifiée et prévisible, se présente aux yeux des éditeurs et du public comme la garantie d'une majeure lisibilité et, par conséquent, de possibilités de vente majeures ». Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 27.

<sup>15</sup> « Il est vrai que beaucoup de lecteurs sont à l'aise en lisant dans un terrain connu, prévisible, sans surprises et qui bien souvent ne va pas au-delà de quelques heures de divertissement, de cette satisfaction typique du roman historique [...] qui te laisse l'arrière-goût de quelque chose qui a un bon goût et qui t'alimente au même temps : pour le même prix, il t'amuse et il te permet d'apprendre des faits fondamentaux de notre histoire commun. Ou nous le croyons ». Isaac Rosa, « Prólogo. Y pese a todo, necesitamos más novelas sobre la Guerra Civil », in David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, pp. 10-11.

nuevos abanicos, de tal forma que los jóvenes novelistas con afán de realidad, espíritu vindicativo o simple pereza imaginativa no deben preocuparse, pues siempre quedarán caminos por transitar en nuestro pasado »<sup>16</sup>.

Si la pulsion historicisante qui caractérise les dernières années de la narrative européenne n'avait produit que ces livres en série, plus concernés par le nombre des ventes que par la qualité de l'œuvre, le phénomène s'expliquerait peut-être mieux dans des études de sociologie ou bien liées aux intérêts du marché éditorial et de marketing. Et pourtant, la reprise du roman à sujet historique a tout de même donné quelques résultats plus encourageants, avec la parution d'œuvres qui « par la multiplicité de leurs références culturelles affichent leur volonté de s'adresser à un public plus averti »<sup>17</sup>, pour en revenir à l'analyse de Corradi.

### ***Une littérature déconcertante : délimitations du corpus (1)***

À cette hauteur, il convient sans doute faire des distinctions entre ces modalités – voire intentionnalités – possibles qui affrontent l'écriture fictionnelle de l'histoire et des guerres du passé, thème obsessionnel de la littérature contemporaine. Essayons donc d'établir une maquette qui nous permette d'aborder cette production exorbitante avec une grille de références utiles à tracer des frontières et des contours entre des niveaux différents de littérarité des textes. Pour éclairer quelque peu le sujet, nous nous servirons donc d'une proposition avancée par Dominique Viart qui propose des paramètres très intéressants.

Le critique repère trois lignes directives qui répondent aux catégories de « consentante », « concertante » et enfin, celle qui nous attache les plus, l'écriture

---

<sup>16</sup> « Les possibilités sont multiples, on dirait infinies, parce que chaque pli s'ouvre sur de nouveaux éventails, de sorte que les jeunes romanciers qui ressentent l'appel de la réalité, à l'esprit vindicatif ou affectés par la paresse imaginative n'ont pas à s'inquiéter, car il y aura toujours des routes pour transiter dans notre passé ». Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004, p. 11.

<sup>17</sup> Federico Corradi, « Tromper la mélancolie par des assauts de passé : les fictions biographiques et le XVII<sup>e</sup> siècle », in Gianfranco Rubino, Dominique Viart, op. cit., p. 152.



« déconcertante »<sup>18</sup>. Dans le premier cas, c'est-à-dire dans le cadre de la littérature consentante, nous nous retrouvons face à une sorte d'artisanat romanesque piochant dans un réservoir standardisé et qui demeure dans la répétition du connu et des clichés sans temps, tandis que la littérature *concertante* regarde plutôt aux tendances du moment. Il s'agit d'une littérature « à la mode » qui s'insère dans le bruit culturel contemporain à la recherche d'un scandale calibré et de formules capables d'un fort impact médiatique. Les romans de ce type sont normalement « obras correctas, incluso interesantes, incluso ambiciosas, pero decepcionantes para una parte de los lectores »<sup>19</sup>. Cette déception d'une portion du public est l'issue de la répétition inoffensive de thèmes – la Guerre Civile, pour exemple – et de stylèmes désormais perçus comme insipides, peu incisif bien que formellement recherchés. La proteste du lecteur critique se lève ainsi contre « ciertas fórmulas narrativas reiterativas, ciertas miradas que apenas dejan ver, y ciertas propuestas que pasan por alto lo más conflictivo de nuestro pasado – y de nuestro presente, por extensión –, y nos reconcilian con ambos tiempos »<sup>20</sup>. Pour résister à la tentation de cette réconciliation aussi confortable qu'apparente, il faut plutôt regarder à la littérature *déconcertante*, une forme d'écriture qui ne se soumet pas aux préconçus, visant au contraire à déplacer les attentes des lecteurs, à déstabiliser les préjugés et les idées reçues.

La littérature déconcertante se définit en effet comme une activité critique, comme une *praxis* au sens sartrien du terme, une « action dans l'Histoire et sur l'Histoire », une « synthèse de la relativité historique et de l'absolu moral et métaphysique, avec ce monde hostile et amical, terrible et dérisoire qu'elle nous révèle »<sup>21</sup> et qui prétend justement de montrer la violence du monde et déranger les

---

<sup>18</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, pp. 8-11.

<sup>19</sup> « Des œuvres correctes, même intéressantes, même ambitieuses et néanmoins décevantes pour une partie des lecteurs ». Isaac Rosa, « Prólogo », cit., p. 10.

<sup>20</sup> « Certaines formules narratives réitératives, certains regards qui à peine laissent voir, et certaines propositions qui se passent des conflits plus féroces du passé – et, par conséquent, du présent – en nous réconciliant ainsi avec les deux temps ». *Ivi*, p. 11.

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 237-238.

consciences bien-pensantes tout en s'interrogeant constamment sur les procédés littéraires mis en place.

Pas trop loin de l'hypothèse de Viart, Daniele Giglioli relève « un tentativo, consapevole e spesso esplicitamente teorizzato, di forzare il genere ad essere qualcosa di diverso da se stesso, costringendolo a testimoniare, più che a rappresentare, uno spettro di possibilità più ampie di quelle che presiedono alla sua genesi »<sup>22</sup>. Il y aurait donc, dans les romans plus avertis, dans « cette interrogation de l'Histoire à travers de la guerre ou de la guerre à travers de l'Histoire », pour utiliser les mots de Gianfranco Rubino, « des enjeux de lucidité qui retracent des facteurs d'explication du devenir historique »<sup>23</sup>. Si les deux premiers types de littérature individués par Viart, le consentant et le concernant, donnent lieu à des romans qui « no nos sirven », car il s'agit de livres qui n'utilisent la guerre et le passé que comme un décor, en dépolitisant les histoires et les conflits qui l'ont caractérisée, « novelas históricas deshistorizadas – según los mandos de una posmodernidad capitalista »<sup>24</sup>, la question change radicalement en abordant la littérature déconcertante.

En refusant toute réconciliation superficielle, toute commémoration de façade, les romans plus avertis redécouvrent la dimension civique, la fonction politique<sup>25</sup> de la littérature qui redevient ainsi, après les années de la crise de

---

<sup>22</sup> « Une tentative consciente et souvent explicitement théorisée de forcer le genre à être quelque chose de différent de ce qu'il est l'obligeant à témoigner beaucoup plus qu'à représenter un spectre de possibilités plus larges que celles qui président à sa genèse ». Daniele Giglioli, *Senza trauma*, cit., p 28.

<sup>23</sup> Gianfranco Rubino, « L'Histoire interrogées », cit., p. 23.

<sup>24</sup> « Ne nous servent pas ». « De romans historiques de-historicisés – en suivant les mandats d'une postmodernité capitaliste » Isaac Rosa, « Prólogo », cit., pp. 11-12.

<sup>25</sup> Pour le concept de « politique de la littérature » nous renvoyons à la théorie élaborée par Jacques Rancière, notamment dans son étude *Politique de la littérature* (Paris, Éditions Galilée, 2007). En analysant le statut politique de la littérature, le philosophe d'Alger souligne qu'il s'agit de quelque chose d'indépendant, d'autonome par rapport à l'engagement concret des auteurs. Par conséquent, l'espace de l'action politique des œuvres littéraires doit être circonscrit à l'intérieur de la littérature elle-même, l'expression « politique de la littérature » renvoyant effectivement à l'idée que « la littérature fait de la politique *en tant que* littérature » (p. 11). [C'est nous qui soulignons]. La dimension artistique et la pratique politique ne représentent donc pas deux sphères inconciliables de l'activité d'écriture ; elles sont, au contraire, deux aspects inséparables de la création littéraire. La dimension politique ne pollue donc pas la pureté artistique d'une œuvre ; elle la consolide en ancrant le texte à la sphère de l'intérêt publique.

l'*agency* postmoderne, une forme d'engagement, un exercice utile. Il se peut que le terme « utile » apparaisse d'entrée inadéquat, voire forcé pour décrire le statut de littérature ; et pourtant il n'a pas été choisi au hasard ni à la légère. D'accord avec Isaac Rosa, nous croyons que la littérature – et cela est d'autant plus vrai pour les romans traitant de la guerre et de l'Histoire, qu'il s'agit de la Guerre Civile espagnole qui anime les réflexions de Rosa, de la Seconde Guerre mondiale et du génocide ou d'autres conflits plus éloignés dans le temps –

debe servir, porque los lectores esperamos que nos sirva. Contamos con que en efecto sea útil, cumpla una función. Porque al margen de las intenciones del autor, los lectores esperamos encontrar en sus creaciones unas claves interpretativas con las que mirar a ese pasado conflictivo. Y si buscamos esas claves en la ficción, es seguramente porque no las encontramos en otros espacios. Es decir : la novela [...] ocupa un lugar (cívico, pedagógico, político), [...] un terreno ajeno (o al menos no exclusivo) [...] por la ausencia de otros agentes que llenen ese hueco<sup>26</sup>.

Fortement convaincus de ce rôle fondamental que la littérature – ou mieux, qu'un certain type de littérature – peut revêtir dans la société contemporaine, nous avons fait le premier pas vers la définition d'un *corpus* principal en direction de la littérature déconcertante et choisissant ainsi de ne consacrer nos recherches qu'à l'étude des œuvres qui rentrent dans cette catégorie et dont les exemples, comme nous le verrons par la suite, ne manquent pas.

La deuxième considération, d'autre part, a envisagé une délimitation spatiale. Afin de pouvoir procéder à une analyse profonde du phénomène, face à une production d'une telle portée, nous avons cru nécessaire de réduire le champ d'investigation à un territoire moins vaste et hétérogène. Nous avons donc choisi d'articuler la recherche sur trois domaines historico-géographiques principaux qui sont l'Espagne, la France et l'Italie. Le choix, dicté par la nécessité de constituer un

---

<sup>26</sup> « Doit servir, car nous, les lecteurs, nous espérons qu'elle nous serve. Nous comptons sur le fait qu'elle soit effectivement utile, qu'elle remplisse une fonction. Car à la marge des intentions de l'auteur, nous, les lecteurs, nous espérons de rencontrer dans ses créations des clés interprétatives pour revenir sur ce passé conflictuel. Et si nous cherchons ces clés dans la fiction, il est certainement parce que nous ne les trouvons pas en d'autres espaces. C'est-à-dire : le roman [...] vient à occuper un lieu (civique, pédagogique, politique), [...] un terrain étranger (ou, du moins, non exclusif) [...] à cause du manque d'autres agents qui remplissent ce trou ». Isaac Rosa, « Prólogo », cit., pp. 12-13.

*corpus* homogène et cohérent, a été guidé par le fait que ces trois Pays partagent un passé récent uni par des faits historiques, sociaux et culturels très similaires, marqué par l'expérience de la guerre civile et par une sortie des fascismes complexe et accidentée. Si la guerre civile se caractérise par définition par la difficulté d'édifier une collectivité civique unie – difficulté qui porte, en deuxième niveau, à une évidente incapacité communicative –, pour ressortir de la crise<sup>27</sup> ouverte par la guerre civile il faut alors pointer à la reconstruction d'un code commun ; un code commun qui, articulé sur la base d'une narration collective et partagée, se montre capable de conduire vers le dépassement des fractures internes. Cette opération de reconstruction d'une collectivité harmonieuse explique très clairement ce qui s'est passé dans les trois Pays considérés : en Espagne, après la mort de Franco, avec la diffusion de ce qu'on appelle couramment le *pacto de olvido*<sup>28</sup>, dans l'Italie républicaine à la sortie de la Seconde Guerre mondiale et dans la France de De

---

<sup>27</sup> On utilise ici « crise » dans son sens étymologique de séparation. Voir à la section « Annexe », *Image I*.

<sup>28</sup> Il ne s'agit pas vraiment d'une loi. Il s'agit plutôt d'une formule utilisée pour indiquer communément le refoulement, pendant la période de la Transition espagnole, des conflits et des crimes qui ont marqué les années du régime franquiste. Le refoulement se base toutefois sur la « Ley de Amnistia » signée par Adolfo Suarez en 1977. Au cours de 2004, avec le retour au pouvoir de la gauche, des initiatives institutionnelles et politiques commencent, permettant en 2007 d'arriver finalement à l'approbation de la « Ley de la Memoria Histórica ». Le nom complet de la loi est en réalité « Ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura ». Dans les pages de *El impostor*, le romancier Javier Cercas s'exprime assez clairement sur la nature du pacte de l'oubli, en portant un jugement tranchant sur ce silence politique : « Además de ser un cliché, el pacto de olvido es otro eufemismo, una manera de nombrar sin nombrar una de las principales carencias de la Transición, y el hecho de que no se investigara públicamente y a fondo el pasado cercano ni se persiguieran los crímenes de la dictadura ni se resarciera por completo a sus víctimas ». (« En plus d'être un cliché, le pacte d'oubli est un autre euphémisme, une façon de nommer sans mentionner l'un des principaux défauts de la Transition, et le fait que le passé n'a pas fait l'objet d'une enquête publique et approfondie, que les crimes de la dictature n'ont pas été poursuivis et que ses victimes n'ont pas été complètement indemnisées »). Javier Cercas, *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014, p. 300. La citation n'est pas anodine car elle souligne un trait important de l'écriture de Cercas : la carence, le manque de transparence, de connaissance réelle de la période de la Guerre Civile et des sombres années du franquisme. Nous aurons l'occasion tout au long de la thèse de revenir sur ce point crucial de la production littéraire de Cercas. Pour l'instant, il suffit de garder à l'esprit que la recherche d'un éclairage sur le passé et la tentative de combler ce vide institutionnel sera l'un des moteurs principaux de l'écriture de l'auteur espagnol. Pour une étude minutieuse des politiques de la mémoire appliquées en Espagne à partir de la fin de la Guerre Civile jusqu'à présent, nous renvoyons à la reconstruction de Paloma Aguilar, *Políticas de la memoria. Memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008.

Gaulle, où la politique culturelle, à partir de l'après-guerre, a minutieusement adressé la construction de la mémoire collective vers la célébration des héros et des tombés au combat qui se sont battus pour la liberté, des résistants et des victimes, tout en tirant le voile de l'oubli sur les crimes et les fautes de la période collaborationniste. Se taire, oublier une partie incommode de l'histoire a donc été une forme de protection de la société et de la collectivité qui, dans les trois Pays, n'était pas prête à faire face à son passé le plus récent et sanglant. « Un passé qui ne passe pas » pourtant, d'après le titre très connu d'un essai des historiens Henri Rousso et Eric Conan<sup>29</sup>, et qui revient maintenant hanter le présent, en devenant un réservoir inépuisable d'histoires romanesques, une véritable obsession littéraire. « Del pasado comenzó a hablarse una vez que se consideró superado el riesgo de que ello pudiera dar lugar a una retraumatización de la sociedad española »<sup>30</sup>, affirme Patricia Cifre Wibrow en pensant évidemment au milieu culturel et politique espagnol, qui n'est pourtant pas si éloigné du panorama français ou de l'italien en matière de récupération et d'agencement de la mémoire publique.

Dans ces trois littératures, les cas d'œuvres littéraires ayant à voir avec l'Histoire et la guerre qui méritent à juste titre l'étiquette de « déconcertantes » sont assez nombreux. Dans le vaste panorama français, il faut tout d'abord mentionner l'énorme succès – de public et de critiques à la fois, bien que les détracteurs ne manquent pas – d'un roman tant scandaleux que fondamental. Nous pensons notamment à *Les Bienveillantes*<sup>31</sup>, le chef d'œuvre de Jonathan Littell qui a monopolisé la scène de la rentrée littéraire en 2006, en obtenant le Grand Prix du Roman de l'Académie Française et le Prix Goncourt<sup>32</sup>. Le long roman relate à la

---

<sup>29</sup> Eric Conan, Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

<sup>30</sup> « On a commencé à parler du passé lors qu'on a considéré dépassé le risque que ceci aurait pu conduire à une retraumatisation de la société ». Patricia Cifre Wilbrow, « Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina* », *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 18, 2012, p. 217.

<sup>31</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. Pour un excursus complet sur la réception de l'œuvre de Littell nous renvoyons à l'article de Thierry Laurent, « La réception des *Bienveillantes* dans les milieux intellectuels français en 2006 » (in Murielle Lucie Clément, « *Les Bienveillantes* » de Jonathan Littell. *Études réunies par Murielle Lucie Clément*, Cambridge, OpenBook Publishers, 2010, pp. 11-30).

<sup>32</sup> *Les Bienveillantes* a été tout de suite considéré le grand favori, de sorte que le roman de Littell a été élu avec une majorité nette au premier tour de votation. Le fait, plutôt rare, témoigne une fois de

première personne singulière les mémoires de guerre d'un officier des SS nazi fictif, Maximilien Aue, qui nous met à part rétrospectivement des épisodes majeurs de la Seconde Guerre mondiale auxquels il a participé directement ou dont il a été témoin. Nous aurons bientôt l'occasion d'y revenir.

À côté de Jonathan Littell, bien d'autres romanciers se sont distingués entre les rangs des écrivains obsédés par la guerre : nous pensons notamment à Philippe Claudel, auteur de la *Trilogie de l'homme devant la guerre*<sup>33</sup>, composée par *Les âmes grises* (2003), *La petite fille de Monsieur Linh* (2006) et *Le rapport de Brodeck* (2007) ; mais l'on pourrait aussi bien mentionner Yannick Haenel et son *Jan Karski*<sup>34</sup>, un roman-documentaire sur le messager de la résistance polonaise éponyme ; *Des hommes* de Laurent Mauvignier<sup>35</sup>, un « lamento collectif », comme le définit Jérôme Garcin dans les pages de *Le Nouvel Observateur*, qui se déroule à partir de la guerre d'Algérie ; ou *L'art français de la guerre* d'Alexis Jenni<sup>36</sup>, également centré sur la guerre d'indépendance algérienne et sur ses conséquences toujours vivantes dans la société française contemporaine.

Du côté italien, le collectif d'écriture Wu Ming, entre autres, mérite d'être mentionné. Il est l'auteur de nombreux romans portant tous sur des guerres différentes : à côté de *54* (Seconde Guerre mondiale), *Manituana* (Révolution Américaine), *Altai* (guerre entre Turques et Vénitiens de 1570), *L'Armata dei sonnambuli* (Révolution Française) et *L'invisibile ovunque* (Première Guerre mondiale)<sup>37</sup>, il faut mentionner le roman *Q* (guerres de religion)<sup>38</sup>, écrit à vrai dire pour un autre collectif, Luther Blissett, dont Wu Ming ne serait qu'une filiation

---

plus de la valeur de l'œuvre du jeune écrivain franco-américain qui, grâce au roman, parvient finalement à obtenir la naturalisation française, autrefois niée, à cause de sa « contribution au rayonnement de la France ».

<sup>33</sup> Philippe Claudel, *Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Le Livre de Poche, 2015.

<sup>34</sup> Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

<sup>35</sup> Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

<sup>36</sup> Alexis Jenni, *L'art français de la guerre*, Paris, Gallimard, 2011.

<sup>37</sup> Wu Ming, *54*, Torino, Einaudi, 2002 ; *Manituana*, Torino, Einaudi, 2007 ; *Altai*, Torino, Einaudi, 2009 ; *L'armata dei sonnambuli*, Torino, Einaudi, 2014 ; *L'invisibile ovunque*, Torino, Einaudi, 2016.

<sup>38</sup> Luther Blissett, *Q*, Torino, Einaudi, 1999.

directe, plus mûre et durable<sup>39</sup>. Entre les rangs des écrivains plus conscients de leurs opérations par rapport à la narration historique et à la représentation de la guerre, nous pouvons aisément placer Antonio Scurati – auteur, entre autre, du roman *Il rumore sordo della battaglia*<sup>40</sup> et d’une multiplicité d’œuvres critiques sur les narrations de la guerre dans la culture occidentale et dans la contemporanéité en particulier<sup>41</sup>– ou Helena Janeczek, qui a connu beaucoup de succès grâce à *Le rondini di Montecassino*<sup>42</sup>, un roman qui raconte d’un point de vue inédit une série de quatre batailles particulièrement violentes livrées par les Alliés en 1944 autour du Mont Cassino, aux alentours de la province du Latium Frosinone.

Quant à l’Espagne, pour ne mentionner qu’un des écrivains les plus connus, il suffit de penser aux œuvres de Javier Cercas, qui est l’auteur de nombreux romans remontant à la période de la Guerre Civile espagnole et du Franquisme (*Soldados de Salamina, El monarca de las sombras*) ou du *golpe* Tejero, comme *Anatomía de un instante* (2009) mais qui s’est aussi bien occupé de la guerre du Viêt Nam (*La velocidad de la luz*, 2005) et de la Shoah (*El impostor*, 2014)<sup>43</sup>. Pour souligner la

---

<sup>39</sup> Pour retracer l’histoire de la formation de Luther Blisset avant et de Wu Ming après nous renvoyons à la biographie écrite par le collectif lui-même et qui est disponible en libre accès sur la page web de Wu Ming au lien suivant : <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm> [date de la dernière consultation : 17 février 2017]. Pour approfondir la genèse du Luther Blissett Project, nous signalons l’œuvre de Luca Mucchetti, *Storytelling. L’informazione secondo Luther Blissett*, Milano, Arcipelago edizioni, 2008. En ce qui concerne la formation de Wu Ming, les deux textes de référence principaux restent les travaux de Gaia De Pascale, *Wu Ming. Non soltanto una band di scrittori* (Genova, Il Melangolo, 2009) et l’article de Marco Amici, « La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming » (*Bollettino di Italianistica, Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n.1, 2006, pp. 184-208), également disponible et téléchargeable au lien qui suit : <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/outtakes.html>.

<sup>40</sup> Antonio Scurati, *Il rumore sordo della battaglia*, Milano, Bompiani, 2002.

<sup>41</sup> Antonio Scurati, *Guerra. Narrazione e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003 ; *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombrecorte, 2003 ; *La letteratura dell’inesperienza : scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

<sup>42</sup> Helena Janeczek, *Le rondini di Montecassino*, Modena, Guanda, 2010.

<sup>43</sup> Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2014 [1<sup>ère</sup> éd. 2001] ; *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005 ; *Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009 ; *El impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014 ; *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House, 2017.

relevance de la figure de Javier Cercas, cet « exponente privilegiado »<sup>44</sup> du panorama socio-culturel contemporain, caractérisé par un *boom* de la mémoire historique et, en particulier, de la Guerre Civile espagnole dans la littérature de nos jours<sup>45</sup>, Patricia Cifre Wilbrow n'hésite pas à lier le grand succès de *Soldados de Salamina* à la période dans laquelle ce roman s'inscrit : il s'agit notamment d'un moment où finalement la connaissance et la mémoire du passé plus récent du Pays sont mis en discussion à la recherche d'une reconfiguration plus profonde et complexe de cette époque dont l'histoire reste essentiellement méconnue.

Por primera vez desde la Transición Transition se discutía en España abierta y públicamente la pregunta de qué recordar y cómo ; qué significado y qué alcance conceder a la memoria ; *cómo integrar las memorias aún excluidas dentro de la memoria cultural en base a la cual se conforma la identidad comunitaria*<sup>46</sup>.

Cette question fondamentale qui s'imposait lors des premiers débats publics sur la récupération de la mémoire historique nous semble particulièrement intéressante car elle expose de manière très efficace et directe deux axiomes de notre travail : le premier est l'intérêt manifeste pour récupérer les histoires oubliées, qui n'ont pas été transmises ou, plus généralement, qui ne font pas partie de la reconstruction officielle du passé ; le deuxième, d'autre part, porte sur le fait que cette reconstruction officielle que l'auteur indique par la formule assmanienne de « mémoire culturelle »<sup>47</sup> est le pilier sur lequel l'identité d'une communauté se bâtit.

---

<sup>44</sup> « Représentant privilégié ». Patricia Cifre Wilbrow, « Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina* », cit., p. 216.

<sup>45</sup> À ce propos, nous renvoyons le lecteur, par exemple, à l'étude fondamentale de David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como moda literaria* (op. cit.) et en particulier à la première partie, consacrée justement à « El Boom de la memoria » (pp. 17-72). Il faut aussi bien signaler le prologue de l'écrivain et journaliste Isaac Rosa, aussi bref que ponctuel et aigu (« Y pese a todo, necesitamos más novelas sobre la Guerra Civil », cit., pp. 9-14). Une autre référence fondamentale est celle à Antonio Gómez López-Quñones, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía : representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

<sup>46</sup> « Pour la première fois depuis la Transition l'on discutait en Espagne de manière ouverte et publique la question de quoi se souvenir et comment ; quel signifié et quelle portée accorder à la mémoire ; *comment intégrer les mémoires toujours exclues dans la mémoire culturelle qui fonde et forme l'identité communautaire* ». Patricia Cifre Wilbrow, op. cit., p. 216.

<sup>47</sup> Le concept de *mémoire culturelle* se réfère à la mémoire collective influencée et transmise au niveau officiel, c'est-à-dire médiatisée à travers un canal institutionnel publique, comme l'école, la



L'œuvre de Cercas n'est donc pas le seul exemple possible, la littérature espagnole étant en train de traverser une phase très productive de représentation du passé dans ses moments plus violents qui s'inscrit dans un effort particulièrement soutenu de récupération de la « memoria histórica »<sup>48</sup> affectant à tous niveaux la culture et la société contemporaines. Entre les écrivains plus attentifs et critiques, il faut du moins nommer Juan Soto Ivars, l'auteur de *Un abuelo rojo y otro abuelo facha. Manifiesto contra el mito de las dos Españas*<sup>49</sup> – une œuvre atypique qui unit la narration biographique au style journalistique – et Isaac Rosa. Nous avons déjà eu l'occasion, dans les pages précédentes, de nommer ce jeune écrivain qui est l'auteur d'une sorte d'expérience littéraire très intéressante. Après avoir publié en 1999 le roman *La malamemoria*, centré encore une fois sur la Guerre Civile et le Franquisme, il y revient en 2007, quand il nous offre une réédition de l'œuvre précédente sous le titre-parlant de *¡ Otra maldita novela sobre la guerra civil !*<sup>50</sup>, où il ajoute au texte original toute une série de commentaires qui montrent les faiblesses du roman et la naïveté de l'auteur lui-même.

### ***Interroger la mode : exercice stérile ou praxis éthique ?***

Cette brève liste, qui ne prétend certainement pas d'être exhaustive, nous donne pourtant une aperçue de la vitalité de ce type de littérature. On se trouve évidemment face à une mode éditoriale. Dans une étude consacrée aux réécritures contemporaines de la Guerre Civile en Espagne, Lauge Hansen et Cruz Suárez

---

presse, la télévision, la littérature, les discours politiques, les commémorations, etc. Pour une théorisation plus précise du concept nous renvoyons le lecteur à Jan Assmann, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010.

<sup>48</sup> Il s'agit d'un concept tant idéologique qu'historiographique tout récent, qui doit sa formulation la plus célèbre à Pierre Nora (*Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992), et qui indique un effort conscient de la part des communautés visant à récupérer leur passé, réel ou imaginaire, pour le mettre en valeur en lui témoignant un respect particulier.

<sup>49</sup> Juan Soto Ivars, *Un abuelo rojo y otro abuelo facha. Manifiesto contra el mito de las dos Españas*, Madrid, Círculo de Tiza, 2016.

<sup>50</sup> Isaac Rosa, *La malamemoria*, Barcelona, Del Oeste Ediciones, 1999 ; *¡ Otra maldita novela sobre la guerra civil !*, Barcelona, Seix Barral, 2007.

soulignent que

el mismo fenómeno, el mismo interés puro y duro por el pasado reciente y por la memoria cultural de determinados hechos históricos que han marcado el discurso del pasado siglo, lo encontramos en otros muchos países de Occidente [...]. Ha habido debates tanto sobre el Holocausto y la segunda guerra mundial como sobre el genocidio en los países balcánicos ; en Francia encontramos, además, el debate sobre la guerra de Argelia ; en Italia y Alemania este tipo de reflexiones han girado en torno al asunto del terrorismo armado ; y a partir del inicio del nuevo siglo, en casi todos los países europeos se ha amplificado, propagado y desarrollado el debate –en clave memorialística– sobre el legado del movimiento del 68 y la izquierda política<sup>51</sup>.

Il faut alors s'interroger : est-ce qu'il suffit de constater que cette vaste production répond aux règles d'une mode, aux exigences du marché, pour se passer de la question ? Et encore, cette tendance, ne pourrait-elle pas nous apprendre quelque chose de plus profond sur le système culturel actuel ? Est-ce qu'on peut lire le phénomène comme un symptôme ? Et, évidemment, le cas échéant, un symptôme de quoi ? Il serait limitant, nous semble-t-il, d'amoindrir le courant en le traitant de vague éphémère, sans importance et privée d'autres implications que des intérêts commerciaux.

Face à l'énorme diffusion de créations littéraires qui, sous des formes narratives différentes et des approches multiples et le plus souvent hybrides, retrouvent dans le passé plus ou moins violent et dans des conflits plus ou moins éloignés dans l'espace et dans le temps leur matière d'élection, il nous semble inévitable de supposer qu'il y ait un lien critique fondamental entre cette mode éditoriale et le vide politique et social qui semble marquer de plus en plus notre modernité la plus avancée. Nous l'avions suggéré auparavant par le biais d'une

---

<sup>51</sup> « Le même phénomène, le même intérêt pur et dur pour le passé récent et pour la mémoire culturelle de certains faits historiques qui ont marqué le discours du siècle dernier, nous le retrouvons dans bien d'autres Pays de l'Occident [...]. Il y a eu des débats sur L'Holocauste et la seconde guerre mondiale ainsi que sur le génocide dans les pays balkaniques ; en France nous trouvons en plus le débat sur la guerre d'Algérie ; en Italie et en Allemagne ce type de réflexions a bougé autour du sujet du terrorisme armé ; et à partir du début du nouveau siècle, dans presque tous les pays européens, un débat sur l'héritage du mouvement de '68 et de la gauche politique s'est amplifié, propagé et développé ». Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Frankfurt, Peter Lang, 2012, p. 33.

citation de Isaac Rosa, sans pourtant approfondir cet aspect que l'auteur espagnol avait bien dénoncé. En revenant une fois de plus sur les mots de Rosa, nous voudrions souligner un aspect particulier de son discours sur la littérature contemporaine : la place, voire la responsabilité, la tâche que le roman est appelé à recouvrir. À savoir, « la novela – écrit Rosa – ocupa un lugar (cívico, pedagógico, político), [...] un terreno ajeno (o al menos no exclusivo) [...] por la ausencia de otros agentes que llenen ese hueco »<sup>52</sup>. Les agents préposés seraient normalement la politique, les institutions, la sphère de l'instruction, etcetera. Face à l'insuffisance de ces acteurs, la littérature se propose ainsi d'essayer de remplir le poste vacant. Ce que cette tendance littéraire nous dévoile, serait donc le symptôme « d'un présent amené par son évanescence à interroger le passé et les façons de le raconter »<sup>53</sup>. C'est-à-dire, pour reprendre une intuition de Bruno Blanckeman renforçant l'intuition de Cifre Wibrow plus haute mentionnée, que la narrative d'aujourd'hui

varie ses modes d'exploration d'un passé dont la charge tragique s'accroît au fur et à mesure que les événements s'éloignent dans le temps. [...] L'exploration du passé recouvre une dimension pleinement éthique, qui la détache du seul travail de la mémoire ou du simple relais des archives communes : au travers de la fiction, une remontée vers les principes même qui fondent la communauté est engagée<sup>54</sup>.

Ces romans plongent dans l'écriture de la guerre parce que là il y a un lien indissoluble entre le passé et le temps présent, entre la mémoire et l'identité collective qui demande d'être enquêté et remis en cause en cherchant des réponses à la fugacité, voire à la nature éphémère de notre présent. S'il est vrai que, en suivant une théorie avancée par José Martínez Rubio dans son travail sur la littérature hispanique contemporaine face à recherche d'une « vérité » historique, que « a través de la representación construimos hechos del pasado, nuestra historia, nuestra memoria y nuestra posible identidad como comunidad », il faudra ajouter que « toda

---

<sup>52</sup> « Le roman vient occuper un lieu (civique, pédagogique, politique), [...] un terrain étranger (ou, du moins, non exclusif) [...] à cause du manque d'autres agents qui remplissent ce trou ». Isaac Rosa, « Prólogo », cit., p. 13

<sup>53</sup> Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogée », cit., p. 13.

<sup>54</sup> Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, cit., p. 211.

colectividad negocia las representaciones de su pasado, en un plano ideológico, para definir su modo de actuación y de organización en el presente »<sup>55</sup>. Ce qui justifie le fait qu'il y a, de la part des auteurs, du public et des éditeurs en même temps, une sorte de plébiscite vers la guerre considérée en tant qu'événement fondateur de tout récit national sur lequel s'appuie la formation d'une identité collective et qui est maintenant mis en question. Pierre Schoentjes exprime un jugement assez tranchant à ce propos. En effet, il affirme que dans les dernières années

l'intérêt pour l'histoire [...] s'accompagne régulièrement d'une attention accrue pour l'univers de la violence, souvent extrême. Alors qu'aucune des grandes nations de la « vieille Europe » n'a plus connu de conflit militaire sur son territoire depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les écrivains se sont tournés massivement vers la thématique guerrière. [...] Le succès remporté par *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell en 2006 et plus récemment encore par Alexis Jenni en 2011 avec *L'art français de la guerre*, montre que le grand public plébiscite volontiers des ouvrages qui se (re)tournent vers la guerre. Les deux romans cités ont chacun obtenu le Prix Goncourt qui, à défaut de constituer l'indicateur d'une reconnaissance littéraire durable, demeure néanmoins un baromètre fiable pour juger du climat littéraire<sup>56</sup>.

C'est ainsi que nous avons finalement décidé de nous faire guider, dans nos recherches, par la nécessité de remettre main au patrimoine culturel et historique qui pousse tant d'écrivains – appartenant tous, indépendamment de leur nationalité et des origines, à une même génération – à choisir d'affronter dans leurs œuvres un passé non pacifié. Le modèle du roman historique, bien que forcé et déformé selon les nécessités actuelles de l'écriture, permet aux auteurs de « mettre in scena il

---

<sup>55</sup> « À travers la représentation nous construisons des faits du passé, notre histoire, notre mémoire et notre identité possible en tant que communauté. Chaque collectivité négocie les représentations de son passé, sur un plan idéologique, pour définir sa modalité d'actuation et d'organisation du présent ». José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelone, Anthropos, 2015, p. 10.

<sup>56</sup> Cfr. Pierre Schoentjes, « Regards romanesques sur la Grande Guerre : Echenoz, Vuillard et les arts visuels », in Gianfranco Rubino et Dominique Viart, op. cit., p. 259.

difficile rapporto, nella società contemporanea, tra presente, passato e futuro ; e così di riflettere variamente sui tre corni di questo rapporto »<sup>57</sup>.

Si ce type particulier de pratique se configure comme « un esame della società, effettuato all'incrocio tra storia e letteratura »<sup>58</sup>, notre travail se conçoit alors comme une enquête sur le panorama littéraire actuel par rapport à cette hantise de « l'Histoire avec sa grande hache »<sup>59</sup>, pour emprunter une formule chère à Perec. Pour mieux illustrer les enjeux éthico-esthétiques et les procédés narratives plus intéressants, nous avons décidé de nous focaliser en particulier sur un petit échantillon d'auteurs-clé, la restriction du *corpus* principal à trois cas exemplaires nous permettant d'approcher ce phénomène littéraire de manière plus précise et explicative. Nous avons ainsi élu l'œuvre de Javier Cercas, Jonathan Littell et le collectif d'écriture Wu Ming comme la plus représentative, car elle affiche des préoccupations communes et des points de contact importants, tout en donnant une bonne aperçue de la variété et de la vitalité de cette pulsion historicisante qui se manifeste tours à tours sous de formes différentes et renouvelées, en accord avec les nécessités et les poétiques individuelles.

### ***Littell, Cercas, Wu Ming : délimitations du corpus (2)***

À partir du panorama français, il était inévitable de s'arrêter sur l'œuvre de Jonathan Littell, puisque son roman *Les Bienveillantes* marque une véritable ligne de partage dans la production française. Daniele Giglioli affirme à ce propos que « non è esagerato osservare che c'è un prima e un dopo *Les Bieveillantes* nella recente narrativa francese [...]. Sulla scia di quel successo si sono collocate alcune delle più significative riuscite degli ultimi anni. [...] Ma il discorso potrebbe

---

<sup>57</sup> « Mettre en scène le rapport, difficile dans la société contemporaine, entre le présent, le passé et le futur ; et de réfléchir ainsi différemment sur les trois cornes de ce rapport ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, Roma, Carocci, 202, p. 25.

<sup>58</sup> « Un examen de la société, effectué au croisement entre histoire et littérature ». *Ibidem*.

<sup>59</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 13.

ulteriormente allargarsi al di là della Francia »<sup>60</sup>. De sorte que, d'une certaine façon, on peut considérer *Les Bienveillantes* comme le texte fondateur de la narrative hyper-contemporaine. D'après le critique Guido Mazzoni, en effet, « *Le Benevole* inaugurano il romanzo del XXI secolo »<sup>61</sup>. Du même avis, Peter Tame explique :

*Les Bienveillantes* (Gallimard, 2006) de Jonathan Littell a démarré (ou redémarré) un processus d'autoréflexion historiographique chez les romanciers français qui continua avec *Le Rapport de Brodeck* (Stock, 2007) de Philippe Claudel, *Jan Karski* (Gallimard, 2009) de Yanick Haenel, *L'Origine de la violence* (Le Passage, 2009) de Fabrice Humbert, et *HHhH* (Grasset, 2009) de Laurent Binet<sup>62</sup>.

Si bien des critiques ont donc suggéré que l'on peut considérer la parution de *Les Bienveillantes* en 2006 comme une sorte d'année zéro pour la littérature française de l'extrême contemporaine, en confirmant du moins l'importance publique et éditoriale du livre, la valeur de cette œuvre monumentale a été également mise en lumière. Denis Briand, par exemple, n'hésite pas à comparer l'entreprise littellienne à la posture de Goya face à la guerre et à sa transposition artistique :

à propos des gravures de Goya représentant les désastres de la guerre, Robert Morris suppose que celui-ci est un des rares artistes ayant réussi à faire œuvre avec un tel

---

<sup>60</sup> « Il n'est pas exagéré de noter qu'il y a un avant et un après *Les Bienveillantes* dans le récit français tout récent. [...] Certaines des réussites les plus significatives des dernières années sont à placer dans la foulée de ce succès. [...] Mais le discours pourrait encore s'étendre au-delà de la France ». Daniele Giglioli, « Il buco e l'evento. Sul *Taccuino siriano* di Jonathan Littell », in Juanita Schiavini Trezzi (éd.), *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2012, pp. 279-280.

<sup>61</sup> « *Les Bienveillantes* inaugurent le roman du XXI<sup>e</sup> siècle ». Guido Mazzoni, « Sul romanzo contemporaneo/1. *Le Benevole* (2006) di Jonathan Littell », *Le parole e le cose*, 19 aprile 2014, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <http://www.leparoleelecose.it/?p=3099>. [Date de la dernière consultation : 15 Août 2016]. Dans l'incipit du même article, il l'avait déjà défini comme « uno dei romanzi più importanti usciti in Europa nel primo decennio del XXI secolo » (« l'un des romans les plus importants parus en Europe dans la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle »), *ibidem*.

<sup>62</sup> Peter Tame, « "Ceci n'est pas un roman" » : *HHhH* de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? », in Marc Dambre (éd.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre Mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 129.

sujet. Le roman de Jonathan Littell *Les Bienveillantes* pourrait bien avoir cette qualité et se placer ainsi dans la perspective d'une haute conception de la littérature<sup>63</sup>.

De là, la décision de donner une place privilégiée à l'analyse profonde d'un roman qui offre tant de couches et de thèmes à développer.

Pour ce qui est de la littérature espagnole, l'attention ne pouvait que tomber sur l'œuvre de Javier Cercas, un « romancier excellent », d'après Mario Vargas Llosa<sup>64</sup>, devenu une figure tellement centrale et trainante, en tant qu'auteur et critique, du débat espagnol sur la récupération de la mémoire historique et sur le rapport histoire/narration qu'on peut aisément parler d'un « caso Cercas » ou bien d'un « efecto Cercas »<sup>65</sup>. Après la parution de son *Soldados de Salamina* en 2001, le prix Nobel péruvien se prononce de manière très positive sur le roman qui consacre Javier Cercas dans la scène internationale. Dans les pages de *El País* il confirme la tenue littéraire de l'œuvres que nous avons justement placée sous l'étiquette viartienne d'écriture déconcertante :

el libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo y merecería tener innumerables lectores, en esta época en que se ha puesto de moda la literatura ligera, llamada de entretenimiento, porque así aquellos comprobarían que la literatura seria, la que se atreve a encarar los grandes temas y rehúye la facilidad, no tiene nada de aburrida, y, al contrario, es capaz también de encandilar a sus lectores, además de afectarlos de otras maneras<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Denis Briand, « Max aux enfers. Esquisses “ topographiques ”... », in Murielle Lucie Clément (éd.), « *Les Bienveillantes* » de Jonathan Littell, cit., p. 87.

<sup>64</sup> Mario Vargas Llosa, « La era de los impostores », *El País. Opinión*, 14 décembre 2014, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : [https://elpais.com/elpais/2014/12/11/opinion/1418316858\\_779129.html](https://elpais.com/elpais/2014/12/11/opinion/1418316858_779129.html). [Date de la dernière consultation : 17 août 2017].

<sup>65</sup> Pour approfondir l'ampleur de ce phénomène, nous renvoyons le lecteur à l'article de Nora Catelli, « El nuevo efecto Cercas », paru dans *El País*, 9 novembre 2002, édition numérique. L'article est disponible au lien qui suit : [http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html). [Date de la dernière consultation : 18 août 2016]. Nous signalons aussi bien l'article de Carla Maria Cogotti, « Dal romanzo al film : *Soldados de Salamina* e il paradosso del tradimento fedele », *Between, Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, vol. 2, n. 4, novembre 2012, pp. 1-16.

<sup>66</sup> « Le livre est magnifique, en effet, il est l'un des meilleurs que je l'ai lus depuis longtemps et il mériterait d'avoir d'innombrables lecteurs, à cette époque où la mode de la littérature légère, dite de divertissement, s'est installée, car ils prouveraient ainsi que la littérature sérieuse, celle qui ose faire face aux grands thèmes en fuyant la facilité, n'a rien d'ennuyeux et que, au contraire, elle est aussi

De même, María Corredera Gonzáles souligne le grand succès de l'auteur de Ibahernando en affirmant que « de entre las novelas sobre la guerra civil escritas en la última década, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas es una de las que más ha suscitado la atención de la crítica tanto en España como en el extranjero »<sup>67</sup>. Choisir la vaste production romanesque de Cercas comme le majeur représentant actuel du panorama littéraire espagnol a été donc une décision bien pondérée et, nous semble-t-il, légitime et fonctionnelle.

Dans le domaine italien, enfin, nous avons choisi de focaliser l'analyse sur les œuvres de Wu Ming, ce « laboratoire situé à la frontière entre pensée politique et romans »<sup>68</sup> qui jouit d'une grande visibilité dans le panorama culturel italien où son rôle est devenu de plus en plus fondamental. D'accord avec Ada Tosatti, nous pensons effectivement qu'« une place centrale, dans le cadre d'une enquête sur l'évolution dans la littérature italienne contemporaine de l'ancienne et complexe question de l'engagement dans et par la littérature, revient sans conteste au collectif Wu Ming qui depuis plus de dix ans occupe la scène littéraire de la péninsule »<sup>69</sup>. Son importance et son influence culturelles ne se limitent pourtant pas à la scène italienne ; Serge Quadrupani, le traducteur français du collectif, met l'accent sur la nouveauté du projet en dénonçant au même temps une sorte de retard de la part de l'académie et du milieu culturel français à reconnaître et apprécier la valeur du changement : « voici une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution

---

capable d'éblouir ses lecteurs, outre à les affecter en bien d'autres manières ». Mario Vargas Llosa, « El sueño de los héroes », *El País*, 3 septembre 2001, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : [https://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html). [Date de la dernière consultation : 17 août 2017].

<sup>67</sup> « Entre les romans sur la Guerre Civile écrits dans la dernière décennie, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas est l'un de ceux qui ont suscité la plus grande attention de la critique aussi bien en Espagne qu'à l'étranger ». María Corredera González, *La Guerra Civil española en la novela actual. Silencio y dialogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 105.

<sup>68</sup> Gregory Pascon, Wu Ming, « Wu Ming : la narration comme technique de lutte », *Politique. Revue de débats*, n. 56, 2008. L'article est disponible en format numérique au lien qui suit : [http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/WM\\_interview\\_Politique\\_BE.htm](http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/WM_interview_Politique_BE.htm). [Date de la dernière consultation : 17 août 2017].

<sup>69</sup> Ada Tosatti, « Du mouvement de 1977 à la mythopoïèse de Wu Ming : engagement et écriture collective », in Ana Maria Binet et Martine Bovo-Romœuf, *Savoir et Pouvoir à l'ère de la « modernité liquide »*, Colloque International à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, le 9 et 10 juin 2011, à paraître.



n'a guère d'imitateur »<sup>70</sup>, écrit-il tout au début d'un article sur la genèse et le travail de Wu Ming :

auteur collectif de romans-fleuves best-sellers en Italie et bien vendus en Angleterre comme en Allemagne ou en Espagne ; théoricien à cinq têtes sur des thèmes aussi divers que la mitopoièse [sic !] (création des mythes), la culture pop ou le copyleft (gratuité de la culture) ; bouillonnant foyer de création dans l'écrit, la musique, la vidéo, le cinéma, l'ensemble entrant en fusion sur internet ; animant un site en italien, anglais, espagnol, portugais, français, allemand, suédois, hollandais, catalan, slovène et quelques autres langues, en contact avec des dizaines de milliers d'internautes de tous pays ; [...] menant, en Italie et dans le reste du monde, maints combats sur la Toile et dans la rue, Wu Ming est encore en mars 2007 à peu près inconnu en France. S'il faut chercher un retard français, on le trouvera non pas dans les supposées réticences hexagonales aux merveilles de la mondialisation des capitaux, mais bien plutôt dans les pesanteurs des systèmes de légitimation et de diffusion culturelles, si peu armés pour apercevoir la vraie nouveauté, quand bien même elle l'a sous leurs yeux<sup>71</sup>.

Dans le cadre d'une recherche comparée en littératures européennes, l'importance au-delà des frontières nationales des auteurs nous paraissait l'une des conditions requises pour rendre compte de la « représentativité » des cas d'étude choisis. Pour renforcer l'idée d'une cohérence interne aux auteurs élus, il faut aussi bien ajouter que tous les trois ne s'affirment pas seulement en tant que figures-clé pour l'analyse du phénomène littéraire de la réécriture historique : ils sont aussi bien très conscients de leur production esthétique au niveau théorique et de la position de renom qu'ils occupent. Littell a effectivement été le correspondant direct de *Le Monde* sur la scène des massacres du régime syrien de Bachar el-Assad, tandis que Cercas et Wu Ming collaborent avec des journaux importants tels que *El País* ou *l'Internazionale*, où ils publient souvent des articles-enquête ou des interventions d'ordre culturel. Le partage des mêmes soucis et d'une même posture

---

<sup>70</sup> Serge Quadruppani, « Mon nom est personne, ou Wu Ming, refaire le monde en le racontant », 11 décembre 2007, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article69>. [Date de la dernière consultation : 17 août 2017].

<sup>71</sup> *Ibidem*.

intellectuelle paraît donc assez évident pour justifier une étude comparée de leur production littéraire.

### ***Les enjeux de la thèse : les éléments de la communauté***

En nous approchant de leurs œuvres, nous nous sommes tout de suite demandés pourquoi ces auteurs se sont consacrés à la réécriture de certains fragments d'histoire – et d'histoire de guerre, notamment. La réponse réside, nous croyons, dans la préoccupation commune de revenir sur le nœud crucial où l'expérience et la mémoire du passé semblent irrémédiablement liées à l'histoire de notre temps. D'après Gianfranco Rubino, « c'est donc un sujet inquiet ou curieux qui interroge le passé proche ou lointain pour donner un sens à son présent et faire face à une sorte de perplexité identitaire »<sup>72</sup>.

Une première observation se révèle fondamentale du point de vue analytique et méthodologique : dans les trois cas d'étude inclus dans le *corpus* textuel primaire, les réécritures du passé guerrier sont toujours des narrations d'histoires particulières et, d'une certaine façon, individuelles. *54* di Wu Ming, par exemple, n'est pas tellement l'histoire de la résistance italienne au nazi-fascisme, mais plutôt une multiplicité d'histoires de singularités individuelles qui gravitent autour de cette orbite : quelques partisans, Lucky Luciano, Tito et Cary Grant ; ce qui arrive également aux individualités éparpillées dans les ferments de la Révolution française dans *L'Armata dei sonnambuli*. L'écriture de Cercas est probablement encore plus explicite à ce propos, en proposant une utilisation exemplaire des histoires singulières : *El impostor* est la recognition/reconstruction détaillée de l'histoire d'un seul individu, Enric Marco Batlle, qui a prétendu pendant toute sa vie d'avoir été déporté par les Allemands au cours de la Seconde guerre mondiale ; *Anatomía de un instante* est la dissection presque chirurgicale d'un seul photogramme télévisé dans lequel, au beau milieu d'un coup d'état militaire, se condense la vie entière du président espagnol Adolfo Suárez. Littell ne constitue

---

<sup>72</sup> Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogée », cit., p. 12.

pas une exception : son roman *Les Bienveillants*, nous l'avons vu, est le conte filtré par l'autobiographie d'un général des SS nazi en temps de guerre.

Une prédilection pour les histoires périphériques, donc, contre la prédominance d'une Histoire hégémonique qui exige le contrôle et le monopole sur la transmission de la mémoire. C'est pourquoi la recherche nous a amenés à nous poser deux questions fondamentales : comment et pourquoi.

La première question – comment ? – trouve sa nécessité fondamentale dans l'urgence de tracer les modalités de recherche, la méthodologie constituant la base de ces écritures. La prédilection pour la singularité historique, pour la micro-histoire au lieu de la grande Histoire, de la découverte de l'universelle et du plan collectif à partir d'une observation particulière, implique directement une conception spécifique de la reconstruction et de la représentation du passé, un travail d'archives, considérées dans le sens de dispositif culturel encore plus que dans l'acception matérielle<sup>73</sup>.

La deuxième question – pourquoi ? – est une conséquence directe de la première. Si l'archive, d'après la théorie foucauldienne, fonde la vérité collective de l'histoire, quelle est la fonction de cette action de (re)écriture du passé qui exige de subvertir le socle dur des collectivités – fondées à niveau social, culturel et politique sur cette même vérité – à travers la réélaboration littéraire de matériaux cachés ou oubliés ? Il n'y a pas de doutes que la réponse à cette dernière question réside effectivement dans la volonté de jouer avec la substance historique de la communauté.

Nous avons conçu notre thèse comme une enquête à la recherche des réponses à ces questions fondamentales. Si ce qui est en question dans ces formes d'écriture

---

<sup>73</sup> D' dorénavant, nous utiliserons le terme « archives », au pluriel, pour indiquer la structure physique, en préférant, tout comme Foucault et Derrida le font, le singulier – « archive » – pour la référence conceptuelle. Nous reviendrons sur cette question fondamentale par la suite, en essayant de tracer des contours plus précis pour définir et distinguer une acception de l'autre. Pour l'instant, nous nous limitons à quelques références essentielles : Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 ; *L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Gallimard, 1971 ; « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits : 1954-1988*, Vol. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, pp. 298-329 ; « La vie des hommes infâmes », in *Dits et s : 1954-1988*, Vol. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, pp. 237-253 ; Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995 ; Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

est une interrogation du passé en tant substrat identitaire de la communauté, nous interrogerons les œuvres de Cercas, Littell et Wu Ming par rapport à leur façon spécifique de mettre en scène l'histoire. Nous nous confronterons ainsi à une série de problématiques telles que le rapport aux archives et à la documentation employée, la détermination d'une courante de pensée, d'un mouvement littéraire ou d'un genre narratif spécifique pour essayer d'encadrer la production de nos auteurs, considérée toutefois représentative d'un phénomène plus large. Il sera question, en outre, d'examiner quelles sont les guerres qu'ils récupèrent et quel est le critère du choix, pour ensuite étudier à qui la parole est attribuée, en mettant en lumière un autre aspect fondamentale : la nature tout-à-fait excentrique des voix narrantes et des protagonistes qui sont, le plus souvent, des héros atypiques, sinon des véritables anti-héros.

Ayant collecté ces données précieuses sur les deux éléments qu'on reconnaît comme les instances constitutives de chaque forme d'existence collective, nous pourrions finalement tirer nos conclusions à propos des stratégies narratives d'imagination et de représentation de la communauté employées par Littell, Cercas et Wu Ming dans leurs récits de guerre visant à démontrer comment, à partir d'une nouvelle conception pragmatique de la praxis littéraire, l'on pourrait arriver à imaginer des formes inédites de la construction identitaire au niveau collectif, en dépassant finalement les limites des conformations communautaires rigidement nationalistes, issu naturel de leur correspondant sur le plan politique de l'État-Nation, mais qui pourrait résulter quelque peu anachronique dans un monde globalisé.

*Représenter la guerre entre réalité et fiction.*

*Des histoires nécromantiques*



Salvador Dalí, *El rostro de la guerra*, 1940. Huile sur toile, 64cm x 79 cm, Musée Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



## Chapitre 1

### *Une question de genre : au-delà du roman historique ?*

*La historia la escriben los vencedores. La gente cuenta leyendas. Los literatos fantasean. Sólo la muerte es segura.*

JAVIER CERCAS

Nous avons vu dans les pages introductives de notre travail que les romans déconcertants ayant affaire à l'Histoire et à la guerre témoignent d'une tentative d'accéder au socle dur qui forme la base identitaire de toute communauté afin de le manipuler, de sorte qu'il puisse être remis en cause et, de quelque façon, reformé. Or, ce socle dur, ce pilastre à l'origine d'une communauté, n'est autre chose que son passé, sa tradition, son histoire partagée. Si la mémoire de ce qui a été se configure comme un mythe fondateur à niveau communautaire, il n'y aura sans doute rien de plus collant, au moment d'établir une identité collective, qu'une bonne épopée guerrière ou une puissante rhétorique belliciste.

Y ahora lo único que debemos pedir todos es « que la sangre derramada por nuestros camaradas en los distintos frentes sirva de sustancia fértil para el semillero de los nuevos ideales » y « la vertida por los enemigos de sustancia corrosiva para las podridas raíces que en esos corazones habían infundido ».

De esta manera y de una vez para siempre haremos Hombres, haremos Historia y haremos a España Una, Grande y Libre.

note Manuel Mena, l'oncle de Javier Cercas qui est de plus le « héros », pour ainsi dire, de son dernier roman, dans un texte manuscrit qu'il était en train de rédiger envisageant de tenir un discours public dirigé aux phalangistes de son pays natal, Ibañero, un petit commun de la province de Cáceres, dans l'Estrémadure.

Il faut donc partir de l'Histoire – et de l'histoire sanglante, en particulier –, de ses formes de transmission et de sédimentation dans la mémoire collective, si nous voulons comprendre – et éventuellement subvertir – les mécanismes et les dynamiques de la formation des identités nationales. « Ci spetta un nuovo cielo, sgombro dal fumo dei cannoni, per interrogare il futuro con la serenità del passato »<sup>75</sup>, lisons-nous presque à la fin de *Manituana* de Wu Ming. Nous ne pouvons pas interroger l'avenir, ni comprendre notre temps et agir donc sur le présent, sans une connaissance profonde du passé, sans une conscience critique de l'histoire qu'il faut toujours problématiser et (ré)découvrir. Gianfranco Rubino nous prévient :

L'Histoire, tant comme *Historie* que comme *Geschichte*, comme cours des événements et comme récit de ces événements, a subi pour de bonnes raisons un procès bien légitime. Cette condition d'accusée la soustrait alors à ce rôle d'une toile de fond qui est souvent le sien dans les romans traitant d'autrefois, et l'érige tantôt explicitement tantôt implicitement en noyau problématique, thème récurrent, sujet fondamental, sinon protagoniste absolu<sup>76</sup>.

À la lumière de cette observation, il vaut mieux s'arrêter sur un point crucial bien individué par le critique italien : si l'histoire normalement occupait le rôle de *toile de fond* dans les narrations classiques au regard rétrospectif, tandis qu'elle vient occuper maintenant, de plus en plus fréquemment, une place beaucoup plus importante, il faudra se demander si l'on peut encore parler de roman historique tout court en relation au

---

<sup>74</sup> « Et maintenant il ne faut que demander “ que le sang versé par nos camarades dans des fronts différents puisse servir de substance fertile pour le lit de semence des nouveaux idéaux ” et “ celui dispersé par les ennemis de substance corrosive pour les racines pourries qui s'étaient plantées dans ces cœurs. De sorte qu'ainsi et pour toujours nous ferons les Hommes, nous ferons l'Histoire et nous ferons Une, Grande et Libre Espagne ”. Vive l'Espagne !! ». Javier Cercas, *El Monarca de las sombras*, cit., p. 192.

<sup>75</sup> « Un nouveau ciel nous revient, libre de la fumée des canons, pour interroger le futur avec la sérénité du passé ». Wu Ming, *Manituana*, cit., p. 561.

<sup>76</sup> Gianfranco Rubino, « Le court XXe siècle : traversées de l'Histoire », in Gianfranco Rubino et Dominique Viart, *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, cit., p. 209.



romans déconcertantes en généraux et aux productions variées qui composent notre *corpus* en particulier. Ce qui nous place d'entrée face à toute une série de questionnements ultérieurs : comment est-ce qu'on fait revivre le passé, aujourd'hui, dans le domaine fictionnel ? Quel est le rapport actuel entre les deux pôles, apparemment opposés, de la réalité et la fiction ? Quelles sont les histoires récupérées et pourquoi ? Et encore, est-ce qu'il y a une linéarité dans la fictionalisation du passé, une sorte de sens unique historique s'imposant sur une narration plus complexe, vouée au mélange et à la superposition ambiguë des plans temporeux ? La première tâche qui s'impose à ceux qui veulent étudier de près ce phénomène culturel sera donc d'établir de quelle façon, sous quelles formes, l'histoire est représentée, littéralement mis en scène.

Nous avons dit en passant, dans les pages précédentes, que les romans plus avertis ne se limitent pas à répliquer obstinément un genre pleinement codifié : ils essaient plutôt de le forcer, en jouant avec l'hybridation des formes et les possibilités méta-narratives des textes ; c'était le cas, par exemple, d'un étrange roman de Isaac Rosa mentionné plus haut, *¡ Otra maldita novela sobre la guerra civil !*. Il est vrai que notre travail ne vise pas à classer rigidement des œuvres sous des étiquettes se révélant parfois stériles ; il est toutefois très intéressant de comprendre le fonctionnement des textes par rapport aux choix formels et aux enjeux culturels mis en place, qui ne se réduisent pas forcément à un mouvement précis, en faisant résonner entre eux des éléments remontants à des traditions et des courants différents. C'est bien là, nous croyons, la richesse d'un texte littéraire. En conséquence, on ne peut pas ignorer que, bien que classer la production de Cercas, Wu Ming et Littell du point de vue du genre narratif n'est pas une opération sans risques, leur écriture se développe évidemment au sein du roman historique. Essayons donc d'avancer une grille de références qui nous aide à colloquer ces textes par rapport aux évolutions du canon littéraire à l'ombre duquel ils trouvent leurs origines.

Il sera tout d'abord question de tracer brièvement les lignes qui déterminent la naissance et les traits dominants du roman historique moderne, d'en définir une sorte de tradition, surtout afin de mettre ensuite en évidence les innovations qui ont porté jusqu'à la création des formes narratives d'écriture de l'histoire qui nous occupent à présent. Cet approfondissement, nous donnant des informations utiles à l'analyse ponctuelle des œuvres, se propose évidemment de répondre à la question ouverte par le titre : est-ce qu'on peut tout simplement parler de roman historique par rapport à la production

actuelle ? Et, par conséquence, comment enregistrer les mutations dans le registre canonique de la tradition précédant, le cas échéant ? Si l'histoire n'est plus reconnu comme l'un des paradigmes privilégiés de la connaissance collective, nous voudrions poser l'accent sur les modalités d'analyse et les instruments critique plus adaptés lors d'aborder une écriture fictionnelle du passé qui vient à déterminer une instance littéraire, politique et historique renouvelée, tout en sachant, bien évidemment, qu'elle ne se substitue certainement pas à la discipline historique ou aux devoirs des sciences sociales, la littérature apportant tout autre type de savoir et de conscience.

### **1.1. Du topos du manuscrit retrouvé au document exhibé**

La question se pose spontanément, d'autant plus que Gianfranco Rubino atteste de manière catégorique que « la fascination exercée sur le récit français contemporain par la dimension de l'Histoire ne se traduit pas pour autant par une réitération des modèles du XIX<sup>e</sup> ou même du XX<sup>e</sup> siècles, si l'on exclut toute une littérature grand public qui mise sur l'exploitation du romanesque appliqué aux aventures des siècles passés »<sup>77</sup> et que, comme illustré dans les pages précédentes, nous avons exclu en choisissant de ne nous occuper que de ces productions littéraires qui rentrent dans la catégorie d'œuvres déconcertantes, en nous posant à l'abri de la littérature « grand public » ou « de gare ». Puisque le jugement de Gianfranco Rubino peut s'appliquer aussi bien au contexte de la narrative espagnole et de l'italienne, une reconsidération du statut du roman historique s'impose. Pour éviter toute ambiguïté ou embarras terminologique, il vaudrait sans doute mieux de parler, d'accord avec l'observation du critique, de romans ayant affaire à l'Histoire, « le roman historique présupposant un tout autre statut du roman et de l'histoire, dont Lukács a montré lumineusement le fonctionnement »<sup>78</sup>.

Qu'est-ce que donc un roman historique tout court, du moins dans la tradition occidentale moderne qui vient à s'établir sur la base de chef d'œuvres qui vont de

---

<sup>77</sup> Gianfranco Rubino, « L'Histoire interrogée », cit., p. 14. Gianfranco Rubino renvoie évidemment aux théories romanesques de Lukács et, en particulier, à l'étude fondamentale *Der historische Roman* (Berlin, 1956), traduit pour la première fois en français presque dix ans après par Payot sous le titre de *Le roman historique* (Paris, 1965).

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 15.

*l'Ivanhoe* de Walter Scott à *I promessi sposi* de Manzoni, en passant par *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, pour ne mentionner que quelques-uns de ses représentants les plus renommés et significatifs ?

Il romanzo storico è una gran *lente* che si applica a un punto dell'immenso quadro [tracciato dagli storici, popolato dai grandi personaggi ; in questo modo] ciò ch'era appena visibile riceve le sue naturali dimensioni [...]. Non più i soli re, i duci, i magistrati, ma la gente del popolo, le donne, i fanciulli vi fanno la loro mostra ; vi sono messi in azione i vizii, le virtù domestiche, e palesata l'influenza delle pubbliche istituzioni sui privati costumi, sui bisogni e le felicità della vita, che è quanto deve alla fin fine interessare l'universalità degli uomini<sup>79</sup>.

Giambattista Bazzoni, écrivain et patriote italien, rédige ces quelques lignes en 1831 à partir justement d'une analyse de *I promessi sposi*, presque une décennie à l'avance par rapport aux considérations très similaires avancées par un Balzac qui se proposait d'écrire « l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs »<sup>80</sup>. Le roman historique des origines, du moins selon sa conception moderne, serait donc une narration qui réunit l'histoire et l'invention pour nous donner une représentation du monde complémentaire à celle des œuvres des historiens et qui en serait – si l'on veut – supérieure puisqu'il s'agit, dans les mots de Manzoni, d'« una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità »<sup>81</sup>. Il s'agit donc d'une narration où des personnages et des événements fictifs sont placés au sein d'un temps passé pour en restituer l'atmosphère, la mentalité, les us et les coutumes au lecteur. Ce sont, en d'autres termes, des histoires romanesques enchâssées dans l'Histoire et on n'aura point de difficultés à reconnaître que l'élément imaginaire y tient un rôle de premier plan. Le roman historique

---

<sup>79</sup> « Le Roman historique est une grande *loupe* qui s'applique à un point de l'immense tableau [tracé par les historiens, peuplé par les grands personnages ; de sorte que] ce qui était à peine visible reçoit ses dimensions naturelles [...]. Pas seulement les rois, les ducs, les magistrats, mais maintenant les gens du peuple, les femmes, les enfants y font aussi leur apparition ; les vices et les vertus domestiques y sont mis en action et l'influence des institutions publiques sur les coutumes privées, sur les nécessités et les bonheurs de la vie, exhibée – ce qui doit, après tout, intéresser l'universalité des hommes ». Gianbattista Bazzoni, *Falco della Rupe. Racconto storico di Giambattista Bazzoni autore del castello di Trezzo Milano*, Milano, Antonio Fortunati Stella e figli, 1829, cité par Carlo Ginzburg, « Appendice. Prove e possibilità », in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 305-306.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>81</sup> « Une représentation plus générale de l'état de l'humanité ». Alessandro Manzoni, « Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione », in *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1953, p. 1056.

traditionnel qui se développe et se perfectionne au cours du XIX<sup>e</sup> siècle se structure ainsi, d'après les analyses de Lukács, selon des « anachronismes nécessaires » mettant en résonance réciproque deux époques différentes – le présent de l'écriture et le passé mis en scène, notamment –, qui se trouvent ainsi inévitablement confrontée dans une dimension dialectique, car « sans une relation sentie avec le présent, une figuration de l'histoire est impossible »<sup>82</sup>.

Ce type de fiction, qui trouve dans le narrateur omniscient une constante des romans historiques traditionnels, s'appuie souvent sur le *topos* littéraire du manuscrit retrouvé, une stratégie qui permet à l'écrivain de « proiettare sul testo, o meglio ancora sui modi della sua ricezione da parte del lettore, un'istanza di realtà che non solleciti un'adesione di tipo emotivo »<sup>83</sup>. Les faits et les aventures des personnages suivent une linéarité globale de l'histoire téléologiquement conçue et la narration se développe à partir du concept de *mimesis* qui caractérise le réalisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais le tournant linguistique – qui problématise le rapport entre la réalité et la représentation, entre le factuel et le fictif, l'événement et l'imagination – uni aux tragédies extrêmes qui ont eu lieu au cours du court XX<sup>e</sup> siècle ont rendu inaptés ces modèles. L'on ne croit plus aisément à une vérité historique universelle et objective ; les grands récits des siècles passés connaissent une crise profonde<sup>84</sup> et il y a même qui théorise, paradoxalement, l'entrée dans le temps de la post-histoire<sup>85</sup>. Dans ce cadre, un changement dans la conception même du réalisme mimétique se préfigure, car la crise profonde ouverte par le *linguistic turn* complique, jusqu'à l'empêcher, la confiance moderne dans la nature référentielle du signe. L'on commence ainsi à douter de la possibilité même que la réalité puisse être transmise par le biais du langage, en revisitant de manière significative la catégorie conceptuelle d'« événement historique ». De là, la considération amère d'Hayden White qui atteste

---

<sup>82</sup> Georges Lukács, *Le roman historique*, cit., p. 56.

<sup>83</sup> « Projeter sur le texte, ou mieux sur les modalités de sa réception de la part du lecteur, une instance de réalité qui ne sollicite pas d'adhésion de nature émotive ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 118.

<sup>84</sup> Sur cet aspect caractéristique d'un âge contemporaine sans illusion, cynique et suspicieuse, dont on aura l'occasion de revenir, nous renvoyons aux études de l'un des théoriciens plus renommés de la post-modernité, Jean-François Lyotard et, en particulier, à son essai capital *La condition post-moderne* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1979).

<sup>85</sup> Nous pensons évidemment à la proposition avancée par Giovanni Vattimo dans *La fine della Modernità* (Milano, Garzanti, 1985).

comment « la progressiva scomparsa dell'evento mette in discussione un presupposto fondamentale del realismo occidentale : la contrapposizione tra fatto e finzione »<sup>86</sup>.

Après les expériences traumatiques – culturelles, sociales ou historique que se soient – du siècle passé, par conséquence, on ne peut plus raconter l'Histoire de la même manière qu'auparavant : il faut trouver de nouvelles formes, des stratégies inédites capables de rendre compte de la crise. Dans les narrations contemporaines alors, « l'histoire n'est pas racontée, elle est interrogée »<sup>87</sup>. C'est ainsi que l'écrivain emprunte les instruments de l'historien professionnel et plonge dans une enquête inquiète sur le passé qui le mène vers des recherches dans les archives et des entretiens avec les témoins survécus – quand il y en a – pour ensuite reverser ses preuves dans les textes qui se peuplent de cartes géographiques, de photos de l'époque, de documents reproduits dans le corps du roman. Ce qui équivaut à dire, avec une constatation ponctuelle de Dominique Viart, que « des notions propres aux historiens ont ainsi pénétré le lexique des chercheurs en littérature : il est désormais question dans nos travaux de documents, d'archives, d'événements »<sup>88</sup>. Si pour dire l'Histoire les auteurs d'aujourd'hui ont renoncé aux formes figées du roman historique traditionnel, de nouveaux paradigmes d'écriture du passé s'imposent.

Dominique Viart reconnaît trois formes privilégiées, différenciées sur la base des enjeux qui les régissent : le « roman archéologique » « qui fait le récit d'une enquête en amont, depuis le présent vers tel événement du passé, plutôt que l'inverse » ; le « roman témoignage », particulièrement lié aux « évocations d'un passé travaillé de totalitarisme et de terreur » et les « fictions biographiques », parfois similaires aux romans du premier type, qui à travers « la restitution d'une existence singulière permet d'évoquer tout un pan de passé »<sup>89</sup>. Bien que nous nous confronterons, dans les pages qui suivent, avec des œuvres qui embrassent pleinement ces trois typologies, nous avons toutefois décidé

---

<sup>86</sup> « La disparition progressive de l'événement remet en question un principe fondamental du réalisme occidental : la distinction entre la réalité et la fiction ». Hayden White, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006, p. 103.

<sup>87</sup> Gianfranco Rubino, « Romanzo e Storia », in *Il romanzo francese contemporaneo*, Bari-Roma, Laterza, p. 53.

<sup>88</sup> Dominique Viart, « La Littérature, l'Histoire, de texte à texte », in Gianfranco Rubino et Dominique Viart (éds.), *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, cit., pp. 31-2.

<sup>89</sup> Dominique Viart, « Globalisation et synchronies historiques », in Gianfranco Rubino et Dominique Viart (éds.), *Le Roman français contemporain face à l'Histoire*, cit., p. 90.

d'utiliser la catégorie de « roman néo-historique » proposée par Giuliana Benvenuti<sup>90</sup>, en préférant une maquette plus ample qui réunit les sous-genres indiqués par Viart tout en soulignant l'écart par rapport au canon moderne d'un côté et les préoccupations liées au néo-historicisme qui affectent visiblement ces formes narratives de l'autre.

Les narrations néo-historiques se définissent ainsi, tout d'abords, par leur rapport dissident avec l'Histoire, par leur regard critique dirigé à un passé qu'elles essaient d'explorer, de récupérer là où il n'a pas encore été éclairé, dans les cônes d'ombre de la mémoire collective. Si l'on croit à une intuition célèbre que Walter Benjamin expose dans ses thèses sur la philosophie de l'histoire de 1940 dénonçant l'écriture de l'histoire – le passé en tant que narration – comme une prérogative de vainqueurs<sup>91</sup>, en effet, on n'aura point de difficulté à reconnaître que ce récit ne peut qu'être partiel, issu d'une sélection et d'une réélaboration portant les traces du pouvoir que sur ce discours mythique se fonde et se légitime. L'histoire résulte, dans ce sens, comme une opération discursive, un acte de langage qui recueille, organise et interprète les matériaux et les preuves documentaires dans une pratique que l'on pourrait considérer au pair du montage cinématographique. Michel de Certeau nous prévient pourtant du fait que

envisager l'histoire comme une opération, ce sera tenter, sur un mode nécessairement limité, de la comprendre comme le rapport entre une *place* (un recrutement, un milieu, un métier, etc.), des *procédures* d'analyse (une discipline) et la construction d'un *texte* (une littérature). C'est admettre qu'elle fait partie de la « réalité » dont elle traite, et que cette réalité peut être saisie « en tant qu'activité humaine », « en tant que pratique ». Dans cette perspective, je voudrais montrer que l'opération historique se réfère à la combinaison d'un *lieu* social, de *pratiques* « scientifiques » et d'une *écriture*<sup>92</sup>.

Or la littérature, en changeant la *discipline*, déplace aussi bien le lieu d'énonciation du discours ; en d'autres termes, en reprenant les analyses que Walter Mignolo dérive

---

<sup>90</sup> Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit.

<sup>91</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol. III, pp. 432-433.

<sup>92</sup> Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Folio, 2002, p. 78-79. Les italiques et les guillemets répondent aux choix de l'auteur et figurent ainsi dans le texte original. Nous signalons également que les guillemets – hormis le dernier cas, où il est censé questionner cyniquement la valeur du concept de scientificité appliqué aux ainsi-dites « sciences humaines » – renvoient comme des mots-clés aux théories marxistes – éditées pour la première fois posthumes par Friedrich Engels en 1885 – des *Thèses sur Feuerbach*.

d'une suggestion de Michel Foucault, nous pouvons dire qu'un texte littéraire – et les formes de narration fictionnelle du passé de Wu Ming, Cercas et Littell le montrent bien – a la possibilité de prendre la parole à partir d'un *locus enunciationis* différent.

L'importance de cette position dérive du fait qu'exactement à partir du point d'énonciation choisi on peut déterminer l'intention de modifier ou bien de réaffirmer les normes sociales et les fonctions institutionnelles qui règlent le discours<sup>93</sup>. C'est bien là, dans ce déplacement conscient du point d'énonciation, que l'une des caractéristiques plus évidentes du roman néo-historique se révèle : une grande partie des œuvres intégrant cette nébuleuse littéraire sont effectivement, sinon des véritables contre-histoire, du moins de narrations visant à explorer les côtés méconnus, négligés ou bien oubliés d'un passé que l'on cherche maintenant de racheter dans sa complexité, en allant de plus en plus en profondeur pour découvrir les couches et les histoires étouffées. L'écriture néo-historique se peut ainsi définir, dans les mots de l'un de ses théoriciens principaux, comme un discours fondé sur « la ricerca delle tracce di quei traumi repressivi di cui il potere costituito dissemina il discorso storico [e che] comporta l'interrogazione di una *manque* »<sup>94</sup>.

## 1.2. Le roman néo-historique entre réalité et fiction

Un deuxième aspect fondamental de ce type de narrations du passé est, par conséquence, son rapport à la preuve, au document historique, qui va compliquer le concept de *mimesis* et le degré de réalisme affiché par les romans historiques de la tradition moderne. Les nouvelles formes de mise en scène de l'histoire affichent évidemment la cicatrice du tournant linguistique, imposant un changement de direction assez brusque au pacte narratif impliqué par le canon précédent : contrevenant à l'une des règles base du roman historique, il ne permet plus, ici, au lecteur de distinguer

---

<sup>93</sup> Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, and Colonization*, Ann Arbor, The University Press of Michigan, 2003, pp. VII-XXII.

<sup>94</sup> « La recherche des traces de ce traumatisme répressif dont le pouvoir constitué dissémine le discours historique [et qui] implique l'interrogation d'une manque ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 8. Le terme « manque » est en français, en italique, dans l'original italienne et répond à un choix de l'autrice.

entre vérité et fiction. Il s'agit, en d'autres termes, d'une « nouvelle narrative substantiellement différente du roman historique, qui considérait l'habileté de son lecteur de distinguer dans la narration entre les événements réels et les imaginaires comme un fait bien établi »<sup>95</sup>. Une relation ambiguë entre réalité et fiction s'instaure dans les romans néo-historiques qui l'explorent et l'affichent dans un jeu méta-narratif de plus en plus conscient et compliqué.

La linéarité du temps chronologique s'interrompt, le passé est représenté d'une façon segmentée, le lecteur doit participer activement aux opérations de montage et déchiffrement des fragments d'histoire qui ne peuvent être interprétés et investis d'un nouveau sens que dans leur résonance réciproque. L'expérimentation, dans ce sens, est tellement animée et productive qu'on peut dire, avec Dominique Viart,

qu'à chaque fois, de nouvelles formes d'hybridation de la fiction et de la réalité se proposent, non plus sur le modèle attesté du roman historique, mais selon des voies inédites qui recourent à l'hypothèse, à la supposition, à l'élucidation probable. Ces voies sont de plus en plus nombreuses, comme si l'écriture de l'histoire était devenue un champ d'exploration littéraire par excellence<sup>96</sup>.

La littérature se revêt donc de la tâche d'élaborer de modèles inédits qui dépassent un réalisme ingénu désormais anachronique. Ce n'est pas que dans le roman néo-historique il n'y a plus d'« effet de réalité », au contraire : il réside maintenant dans les formules combinatoires de « vrai faux fictif »<sup>97</sup>, pour emprunter le titre d'un essai bien connu de Carlo Ginzburg, s'éloignant de manière considérable de l'« evocazione dei fantasmi del passato attraverso l'immaginazione del poeta »<sup>98</sup> qui, d'après Mario Domenichelli, régissait le roman historique classiquement conçu.

Non seulement les trois auteurs que nous avons décidé de traiter en tant que *case studies* se montrent bien conscients de la contamination ; on pourrait même avancer, avec

---

<sup>95</sup> Dominique Viart, « Globalisation et synchronies historiques », cit., p. 14.

<sup>96</sup> Dominique Viart, « La Littérature, l'Histoire, de texte à texte », cit., p. 30.

<sup>97</sup> Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, cit.

<sup>98</sup> « Évocation des phantasmes du passé par le biais de l'imagination du poète ». Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia : teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011, p. 113.



Giuliana Benvenuti, que « solo per mezzo di questa contaminazione possono parlare »<sup>99</sup>. Même si l'on considère *Les Bienveillantes*, l'un de romans du *corpus* où les traces et les documents sont exhibés de manière moins évidente, indiquant plutôt une existence souterraine des recherches historiographiques, l'on peut affirmer aisément qu'il y a eu une sorte de malentendu généralisé dans sa réception critique, car « le livre est pris à la limite comme un roman historique, ce qu'il n'est évidemment pas »<sup>100</sup>. Bien qu'il montre indéniablement des analogies, des affinités structurelles avec les grands romans de la Modernité et avec la tradition russe en particulier<sup>101</sup>, on a tout de même du mal à comprendre la violence aveugle et mal placée d'une critique comme celle d'un Bourmeau se demandant, dans les pages de *Les Inrockuptibles*, « comment peut-on écrire exactement comme au XIXème siècle ? ». En poussant plus loin son attaque, arrivé après une longue querelle qui – étant donné le ton des accusations de Bourmeau – révèle plus de l'intolérance et de l'agacement personnels que de la critique sérieuse et argumentable<sup>102</sup>, il continue : « Littell aura réussi le tour de force d'écrire dans un anachronisme formel

---

<sup>99</sup> « Ce n'est que par le biais de la contamination qu'ils arrivent à parler ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 84.

<sup>100</sup> Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *Le Débat. Dossier : Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, n. 144, 2007, p. 32.

<sup>101</sup> Pierre Nora, dans la même « Conversation », observe justement que l'entreprise du jeune auteur est non seulement fort ambitieuse, mais peu commune aussi – du moins dans le contexte culturel français de l'«avant-Littell» – et que « il faut regarder du côté de la littérature russe ou américaine pour en trouver des exemples. On pourrait d'ailleurs voir dans *Les Bienveillantes* un livre russe écrit en français par un Américain ». *Ivi*, p. 25.

<sup>102</sup> L'accent sur le plan personnel des invectives simplistes de Bourmeau a déjà été souligné par Didier Jacob qui observe : « Bourmeau (les *Inrocks*, *Esprits libres*) a Littell en horreur. C'est un peu son idée du moment. [...] Irrité par tout ce foin autour des *Bienveillantes*, Bourmeau avait déjà tenté, en septembre dernier, de causer du tort à Littell, en sortant ce scoop qui fit d'ailleurs un flop : son livre était un « faux premier roman ». Bourmeau avait en effet découvert un roman de science-fiction, écrit par Littell dans sa jeunesse, *Bad voltage*. Ce qui suffisait, selon Bourmeau, à montrer que *Les Bienveillantes*, vendu comme un premier roman, était une imposture. Ça voulait nuire, comme une lettre anonyme. Sauf que c'était signé. Signé Bourmeau, pas Gergorin ». Pour approfondir la querelle lancée par Bourmeau, nous renvoyons le lecteur à l'article complet de Jacob, « À vos calculs », *L'Obs*, 2 novembre 2010, édition numérique, pages non numérotées. L'article intégrant la rubrique « Les grands livres » est disponible au lien qui suit : <http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/tag/Sylvain+Bourmeau>. [Date de la dernière consultation : 26 décembre 2017]. L'acharnement affiché par Bourmeau dans l'entreprise de « causer un tort à Littell », dans les mots de Jacob, ne peut que rappeler, non sans une certaine ironie, Clemens et Weser, les deux policiers obstinés à la poursuite de Aue dans le roman qu'il considère si exécrable.

délirant un roman sur la Shoah tel qu'il s'en écrivait un siècle avant cet événement qui aura pourtant aussi changé à jamais la face de la littérature »<sup>103</sup>.

Dire que Littell écrit comme on le faisait au XIX<sup>ème</sup> siècle – comme si Joyce, Proust, Hammett, Faulkner ou Robbe-Grillet n'avait jamais existés, sans compter Toni Morrison, Rushdie ou Houellebecq, pour continuer avec les protestes bourmeauniennes<sup>104</sup> –, c'est de vouloir tout simplement ignorer tout une partie de la stylistique très particulière et raffinée du roman. La critique – généralement en accord avec notre proposition de traiter *Les Bienveillantes* de roman « ayant affaire à l'Histoire » ou néo-historique, plutôt que de roman historique tout court – revient à plusieurs reprises sur la nature hybride, multiforme, du livre. Si sa structure complexe et stratifiée le pose d'entrée à l'abri des accusation d'un anachronisme inapproprié au sujet qu'il traite, Marina Davies souligne en fait qu'il est vrai que le roman de Littell est historique dans la mesure où il se déroule tout au cours de la Seconde Guerre mondiale, « mais il y a encore un problème de vraisemblance », sans considérer que « la structure des *Bienveillantes* s'écarte du modèle conventionnel du roman historique, notamment en ce qui concerne la vie du personnage principal et les grand événements historiques »<sup>105</sup>.

Ce qui résulte inédit, chez Littell, par rapport à la tradition, est tout d'abord le fait qu'il a été capable d'étudier en profondeur une quantité étonnante de documents, de sources et d'œuvres historiques ou sociologiques et de les intérioriser à un point tel qu'il leur donne vie dans les pages de *Les Bienveillantes* avec une présence et une épaisseur qui vient à créer un court-circuit étrange avec la partie plus fantasmagorique et hallucinatoire de l'amour fou de Aue pour la sœur jumelle, Una, « un mélange déroutant d'hyperréalisme et de remontées d'inconscient, le tout sur une grille de lecture à fond mythologique »<sup>106</sup>. Du même avis, Pauline de Tholozany observe que le chef d'œuvre de Littell « n'est ni un roman historique, ni un roman réaliste qui chercherait à mettre un scène un personnage complètement cohérent historiquement et psychologiquement »<sup>107</sup>.

---

<sup>103</sup> Sylvain Bourmeau, « Bête à Goncourt », *Les Inrockuptibles*, n. 569, 24 octobre 2006, p. 69.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Marina Davies, « La Shoah en flânant ? », in Murielle Lucie Clément (éd.), *op. cit.*, p. 175.

<sup>106</sup> Jonathan Littell et Pierre Nora, *op. cit.*, p. 32.

<sup>107</sup> Pauline de Tholozany, « “ Le curieux exercice ” : voyeurisme et conscience du meurtre dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie Clément (éd.), *op. cit.*, p. 199.

La combinaison d'éléments renvoyant à des traditions différentes sinon diamétralement opposés, censés plutôt s'exclure l'une l'autre au lieu de s'intégrer réciproquement comme le font dans les mémoires de Maximilien Aue, détermine ainsi la spécificité d'une œuvre qui ne peut aucunement être considérée comme le calque des grandes narrations du passé, une sorte de maniérisme formel mal placé pour essayer de représenter l'indicibilité des camps et de l'horreur d'une guerre mondiale. Les deux coulées, tout à fait extrêmes et contradictoires, font du roman un objet bicéphale – une « bête » que l'on ne sait pas très bien comment prendre, d'après Pierre Nora<sup>108</sup> – l'inscrivant à plein droit dans une dimension culturelle contemporaine marquée, répétons-le, par un débat insisté sur le rapport entre la littérature et la représentation historique, entre la mémoire et la fiction, dont Littell se montre très conscient et qu'il explore fructueusement.

L'entrelacement entre la dimension narrative, le travail plus littéraire de l'imagination et la recherche historiographique, entre l'écriture romanesque et la production scientifique porte ainsi à une sorte de suspension de la différenciation entre l'imaginaire et le réel qui suggère, d'après les analyses du critique Albero Casadei, qu'on se trouve face à « una nuova immagine del reale »<sup>109</sup>, ce qui, on a commencé à le voir grâce à l'exemple littellien, affecte de près notre travail sur les romans du *corpus*<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> Jonathan Littell et Pierre Nora, *op. cit.*, p. 32.

<sup>109</sup> « Une nouvelle image du réel ». Pour approfondir ce concept, nous renvoyons le lecteur à l'essai d'Alberto Casadei, *Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007 et, en particulier, aux pages 17-88.

<sup>110</sup> Nous reviendrons sur la question fondamentale de l'hybridation des genres qui complique et problématise encore une fois le lien de plus en plus étroit entre histoire et narration fictionnelle dans les pages qui suivent, consacrée à l'étude spécifique de la manière dont l'histoire et la guerre sont représentées dans les œuvres de Cercas, Littell et Wu Ming. Nous nous limiterons ici à une dernière observation : il est intéressant de noter, à ce propos, que si les romans d'aujourd'hui se peuplent de photos, d'entretiens et de cartes géographiques, les documents d'archives remplissant les pages de ces œuvres, il serait au contraire « impensabile un Proust che acclude alla *Recherche* la pianta del Faubourg Saint-Germain, o Svevo che si procura un Baedeker per ricostruire la Trieste d'ante-guerra », (« impensabile un Proust qui joint le plan du Faubourg Saint-Germain à la *Recherche*, ou Svevo qui se procure un Baedeker pour reconstruire la Trieste de l'avant-guerre »), Daniele Giglioli, « Il buco e l'evento », *cit.*, p. 283. L'observation n'est pas anodine car ce rapport différent aux preuves et à la documentation – qui n'est plus maintenant une étape préparatoire à l'écriture mais un support, voire un instrument fondamental du récit – affiche sans équivoque un tournant décisif qui sépare le roman de l'hyper-contemporanéité des grands exemples du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. En d'autres termes, cette utilisation particulière des archives constitue « un gigantesco rovesciamento di paradigma di quella che era stata la carta costituzionale della grande narrativa novecentesca (modernismo, avanguardia, scrittura labirintica, difficile, traumatica ; e non a caso contemporanea ai grandi traumi reali) »,

### 1.3. U.N.O. : Unidentified Narrative Objects

Si l'œuvre principal de Littell nous a introduits à l'hétérogénéité formelle typique d'une certaine vague romanesque qui joue avec les genres et leur hybridation afin d'explorer de nouvelles formes de mise en scène du passé, la difficulté d'encadrer ces expressions du potentiel littéraire face à la réécriture historique s'accrue ultérieurement lors de se confronter à certains expérimentes plus audacieux. En prenant en considération la production de Cercas, par exemple, nous voyons que la bête bicéphale de Littell se tourne une véritable chimère, un objet protéiforme qui refuse toute catégorisation formelle.

*Anatomie* s'apparente à un livre d'histoire, il s'apparente à un essai, il s'apparente aussi à une chronique ou à un reportage journalistique ; par moments, il semble être un tourbillon de biographies parallèles et opposées se croisant à un carrefour de l'histoire ; par moments, il ressemble même à un roman, peut-être à un roman historique<sup>111</sup>.

Comment définir alors une œuvre littéraire telle qu'*Anatomía de un instante* de Cercas qui, dans les mots mêmes de son auteur, s'apparente à tellement de formes textuelles différentes et participe de la nature de chacune d'entre elles ? Nous savons bien que le roman est un genre hybride, sans doute le genre hybride par excellence<sup>112</sup>, mais cette hybridation générique devient, dans l'actualité, l'une des caractéristiques fondamentales de l'écriture fictionnelle. *Anatomía de un instante* le montre de manière exemplaire, comme relevé par Martínez Rubio qui, dans son étude sur les formes romanesques de représentation de la vérité, indique justement cet œuvre de Cercas pour témoigner de l'importance et de l'ampleur du phénomène. Si la parution du livre en 2009 a engendré un débat animé pour essayer d'en juger la nature – s'agit-il d'un roman ou d'un essai sur la tentative frustrée du colonel Tejero de réaliser un coup d'état le 23 février 1981 ? –, Martínez Rubio souligne un aspect bien plus important de la question :

---

« un renversement gigantesque du paradigme de ce qui avait été la charte constitutionnelle du grand récit du XX<sup>e</sup> siècle (modernisme, avant-garde, écriture labyrinthique, difficile, traumatique ; et non pas par hasard contemporaine aux grands traumatismes réels) », *ivi*, p. 282.

<sup>111</sup> Javier Cercas, Pauline Mongin, « La troisième vérité. Fiction, roman, histoire », *Esprit*, vol. 6, 2011, p. 66.

<sup>112</sup> À ce propos, nous renvoyons le lecteur aux études de Mikhaïl Bakhtine et notamment à son *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Más que la determinación genérica, lo que interesa de la obra de Cercas [...] es en primer lugar la manifestación de una hibridación que aprovecha tanto el rigor de un ensayo como la capacidad emotiva de una novela, y en segundo lugar la consecuencia de esta ambigüedad, pues da pie a una constante puesta en duda de la « verdad », a la constante reafirmación de su carácter provisional y a la revaloración de su capacidad performativa, poética o simbólica más allá de su ratificación factual<sup>113</sup>.

De plus, dans le cas de cette vague de la narrative actuelle qui valorise « des procédés et des supports de recherche, tels que le montage de données et le recours à l'archive, jusqu'à empiéter parfois dans les territoires de la non fiction »<sup>114</sup>, nous nous retrouvons souvent face à des monstres transgéniques plutôt qu'à des simples hybrides. C'est ainsi qu'au sein de l'intérêt renouvelé par les interactions entre le discours réaliste et la création fictionnelle on arrive à créer des formes narratives tout à fait inédites, où la distinction vient souvent à s'élider : c'est le cas, par exemple, du *docu-drama*, de la *docu-fiction*, de la *meta-fiction*, de la *non-fiction novel*, très proche de la *fact-fiction* ou *faction* – contraction de *fact* et *fiction* –, jusqu'au *mockumentary*, un essai inséré dans une œuvre narrative où des événements fictifs sont présentés comme réels.

Cette intégration ambiguë entre l'imagination de l'écrivain et la dimension extratextuel de la réalité factuel – atteinte par les auteurs en puisant dans les sources archivistique – dévient le terrain fertile où installer ce que l'on pourrait définir, d'après Cristina Demaria, comme « un effetto di reale imprevedibile »<sup>115</sup> visant à donner des réponses « all'interrogazione contemporanea di un passato soppresso e obliato che vorremmo tornasse a legittimare il presente »<sup>116</sup>. L'interrogation du passé qui caractérise une grande partie des œuvres déconcertantes de notre époque, en d'autre termes, ne serait que la manifestation littéraire de la « reality hunger » théorisée par David Shield<sup>117</sup>, la

---

<sup>113</sup> « Plus que la détermination générique, ce qui intéresse de l'œuvre de Cercas [...] est en premier lieu la manifestation d'une hybridation tirant parti à la fois de la rigueur d'un essai et de la capacité émotionnelle d'un roman et, deuxièmement, la conséquence de cette ambiguïté, parce qu'elle donne lieu à une remise en question constante de la " vérité ", à la réaffirmation constante de son caractère provisoire et à la réévaluation de sa capacité performativa, poétique ou symbolique au-delà de sa ratification factuelle ». José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, cit., p. 26.

<sup>114</sup> Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogée », cit., p. 13.

<sup>115</sup> « un effet de réel imprévisible ». Cristina Demaria, « " Documentary turn ? " La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del " reale " », *Studi culturali*, n. 2, 2011, p. 169.

<sup>116</sup> Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 23.

<sup>117</sup> David Shield, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.

nécessité de retrouver un ancrage, une clé de lecture du temps présent autrement perçu comme éphémère et fuyant.

Pour mieux entendre la nature complexe de ces formes d'écriture semi-fictionnelles nous pouvons considérer la quatrième partie de *L'invisible ovunque* de Wu Ming qui offre un bon exemple de *mockumentary*, un document fictif – faux, si l'on veut – qui naît tout d'abord de « la utilización para la ficción de los medios, recursos y formas prototípicamente periodísticos, en formato para cine o televisión »<sup>118</sup>. Wu Ming, en poussant sur la veine innovatrice de son écriture, change encore une fois les règles du jeu, en faisant du *mockumentary* une narration fictionnelle cachée sous la forme d'une œuvre scientifique.

De fait, « Quarto » est un jeu avec le lecteur, qui ne pourra pas affronter la lecture d'un regard naïf, quitte à rater complètement le défi du texte. L'écriture assume ici le ton d'un essai, qui n'adhère pourtant aux canons traditionnels du genre que sur un plan superficiel. À une première lecture nous n'avons point des difficultés à recevoir le texte en tant qu'essai, d'autant plus qu'il présente de citations régulièrement accompagnées par les notices bibliographiques relatives et le style s'accorde bien à la semblance scientifique requise par l'œuvre : « del resto, gli storici dell'arte hanno sempre ritenuto episodico il lavoro di questo artista, specificatamente legato a un periodo – il primo conflitto mondiale – del quale non trasmette né lo *Zeitgeist* né il carico traumatico »<sup>119</sup>. Et encore :

È stato necessario che René Magritte diventasse celebre perché si potesse rintracciare l'analogia tra Bonamore e la poetica del *saboteur tranquille*. Ed è stata la critica d'arte Josephine Nouvelle a insistere sui calembour visivi contenuti in quei disegni e a comunicare al mondo la combinazione segreta dell'opera di Bonamore, ben ventitré anni dopo l'allestimento della sua unica mostra (J. Nouvelle, *Le deuxième coup d'œil*, in « Cahiers d'Art », n. 1, Parigi, 1949)<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> « L'utilisation, de la part de la fiction, des moyennes, des ressources et des formes prototypiquement journalistiques, dans le format cinématographique ou bien pour la télévision ». José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, cit., p. 90.

<sup>119</sup> « Après tout, les historiens de l'art ont toujours considéré le travail de cet artiste comme épisodique, spécifiquement lié à une période – la Première Guerre mondiale – dont il ne transmet ni le *Zeitgeist* ni la charge traumatique ». Wu Ming, *L'invisible ovunque*, cit., pp. 143.

<sup>120</sup> « Il fallait que René Magritte devienne célèbre pour pouvoir retracer l'analogie entre Bonamore et la poétique du *saboteur tranquille*. Et c'est la critique d'art Joséphine Nouvelle qui a insisté sur les calembours visuels contenus dans ces dessins, en communiquant au monde la combinaison secrète de l'œuvre de

Si l'apparat formel de ce quatrième mouvement du livre donne effectivement l'impression de lire un essai centré sur l'œuvre énigmatique du peintre surréaliste Francesco Bonamore et son rôle dans l'importation du camouflage en tant que technique militaire pendant la Première Guerre mondiale, une simple recherche des tableaux décrits ou d'informations sur la biographie de Bonamore ne donne aucun résultat. La figure du peintre est totalement inventée par Wu Ming, qui crée tout une série de références et de documents de fantaisie. Il s'agit, en d'autres termes, d'un « falso d'autore », inspiré par des récits de Borges et par *La letteratura nazi en América* de Bolaño<sup>121</sup>. Le cadre est pourtant compliqué par le fait que d'autres textes cités existent réellement, comme c'est le cas, par exemple, de *Le surréalisme et la peinture* d'André Breton. Le lecteur est donc attrapé dans un réseau subtil de matériaux et documents inventés qui entrent en résonance avec des sources d'archives réelles témoignant d'une forme féconde de trans-médialité de la littérature.

Si le lecteur est donc forcé à prendre une posture circonspect et attentif pour éviter les pièges du jeu narratif, c'est Wu Ming même qui dissémine cet essai hybride d'indices et de clés interprétatives possibles. Le titre de l'article, évidemment fictif, de la critique d'art Joséphine Nouvelle – également inventée –, *Le deuxième coup d'œil* est, en ce sens, révélateur : pour entendre l'enjeu caché derrière le choix de la forme *mockumentary*, le lecteur ne se peut pas contenter d'un seul coup d'œil. Comme dans le cas des tableaux mystérieux de Bonamore, il faut participer activement à la lecture pour décrypter « la combinazione segreta » régissant ce mélange ambigu de réalité et de fiction visant à mettre en lumière « le debolezze del sistema mediatico in cui siamo immersi, nella quale è fin troppo facile credere alle storie, alle notizie e alle informazioni che entità subdole quanto anonime (non sempre anonime, in verità) confezionano e diffondono per scopi non sempre filantropici, per usare un eufemismo »<sup>122</sup>, une opération à laquelle Wu Ming

---

Bonamore, vingt-trois ans après la mise en place de sa seule exposition (J. Nouvelle, *Le deuxième coup d'œil*, in « Cahiers d'Art », n. 1, Parigi, 1949) ». *Ivi*, pp. 144-145.

<sup>121</sup> Pour approfondir cet aspect de *L'invisibile ovunque* et ses connections avec la production précédente de Wu Ming nous renvoyons le lecteur au compte rendu de Claudia Mizzotti « *L'invisibile ovunque*, di Wu Ming » (*La ricerca*, 7 janvier 2016, édition numérique, pages non numérotées. Le texte est disponible au lien qui suit : <http://www.laricerca.loescher.it/letteratura/1233-l-invisibile-ovunque-di-wu-ming.html>. [Date de la dernière consultation : 26 décembre 2017]).

<sup>122</sup> *Ibidem*.

se consacre des temps des aventures de Luther Blisset, forme embryonnaire du collectif.

Pour ces typologies de narrations littéralement *sui generis*, nous proposons d'adopter une étiquette quelque peu farceuse inventée par Wu Ming sur le modèle de U.F.O. (*Unidentified Flying Object*), devenant, dans notre cas, U.N.O. (*Unidentified Narrative Object*). Qu'est-ce qu'un U.N.O ? En observant le contexte italien, Wu Ming fait une constatation tout-à-fait similaire aux réflexions de Cercas à propos de la nature extrêmement hétérogène et composite de son *Anatomía de un instante* :

*fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e pochade. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto*<sup>123</sup>.

En d'autres termes, il s'agit de textes uniques qui ne peuvent pas rentrer dans une catégorie spécifique, qui ne collent à aucune nomenclature disponible, ne trouvant pas de correspondances univoques dans les maquettes proposées par une critique littéraire qui n'arrive pas toujours à s'adapter et à enregistrer les changements à la même vitesse avec laquelle ils se produisent. La définition non-définitoire d'« objets narratifs non-identifiés » sert ainsi à indiquer une nébuleuse magmatique de textes génétiquement modifiés que l'on ne saurait pas comment étiqueter d'une autre manière, la catégorie wu mingienne s'appliquant à des « libri che sono indifferentemente narrativa, saggistica e altro : prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo »<sup>124</sup>. Pour mieux éclairer la nature intimement hybride et l'extension des contaminations qui forment les U.N.O., Wu Ming ajoute : « la definizione nasconde un gioco di parole, anzi, un

---

<sup>123</sup> « La *fiction* et la *non-fiction*, la prose et la poésie, le journal et l'enquête, la littérature et la science, la mythologie et la pochade. Dans les quinze dernières années beaucoup d'auteurs italiens ont écrit des livres qui ne peuvent pas être étiquetés ou bien catalogués d'aucune façon, car ils contiennent presque tout ». Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 42.

<sup>124</sup> « Livres qui sont indifféremment récit, essais et quelque chose d'autre : prose poétique qui est journalisme qui est mémorial qui est roman ». Wu Ming, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, édition numérique, p. 7. L'essai est disponible dans sa version intégrale au lien qui suit :

[https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf). [Date de la dernière consultation : 13 décembre 2017].



acrostico : le iniziali di “ Unidentified Narrative Object ” formano la parola “ UNO ” ; ciascuno di questi oggetti è uno, irriducibile a categorie preesistenti »<sup>125</sup>.

On peut étendre aisément l'échantillon d'études à l'actualité française et espagnole sans que le panorama change pour autant. Nous en avons certainement un bon exemple en ce qui concerne la production littéraire de Cercas, mais l'on pourrait mentionner bien d'autres cas. Il suffit de penser aux œuvres de Isaac Rosa que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer plus haut, telles que *El vano ayer*, par exemple, ou à *Triptyque : trois études sur Francis Bacon* de Jonathan Littell<sup>126</sup>, un livre étrange qui s'apparente à un essai de critique de la peinture et histoire de l'art, au récit autobiographique et à un traité de sémiologie en même temps, le tout écrit avec un style et un registre linguistique variable et très personnelle qui renvoie volontiers aux œuvres plus évidemment fictionnelles de l'auteur.

Mais pourquoi inventer les U.N.O. ? On ne pourrait parler plutôt de « contaminations littéraires » ou de l'hybridation qui a toujours été l'une des caractéristiques plus vitales du genre romanesque ? Eh bien, non. Wu Ming, qui vient ici à exercer le rôle de critique littéraire réfléchissant sur son œuvre aussi bien que sur la production contemporaine d'autrui, avoue la nécessité d'utiliser un mot différent pour souligner que

Non è soltanto un'ibridazione « endoletteraria », entro i generi della letteratura, bensì l'utilizzo di *qualsiasi cosa* possa servire allo scopo. [...] Oggi dobbiamo registrare l'inservibilità delle definizioni consolidate. Inclusa, come si diceva, quella di « postmoderno », perché l'uso di diversi stili, registri e linguaggi non è filtrato dall'ironia fredda nei confronti di quei materiali. Non sono operazioni narratologiche, ma tentativi di raccontare storie nel modo che si ritiene più giusto<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> « La définition cache un jeu de mots, ou mieux, un acrostiche : les initiales de “ Unidentified Narrative Object ” forment le mot “ UNO ” ; chacun de ces objets est un et ne peut pas être réduit à des catégories préexistantes ». *Ivi*, p. 8.

<sup>126</sup> Jonathan Littell, *Triptyque : trois études sur Francis Bacon*, Paris, L'Arbalète-Gallimard, 2010.

<sup>127</sup> « Il ne s'agit pas seulement d'une hybridation « endlittéraire », entre les genres de la littérature, mais de l'utilisation de *n'importe quoi*, de tout ce qui peut servir l'objectif. [...] Nous devons désormais enregistrer l'inaptitude des définitions consolidées. Y inclue, on l'a dit, celle de « postmoderne », puisqu'ici l'utilisation de stylèmes, de registres et de langages différents n'est pas filtrée par une froide ironie par rapport à ces matériaux. Il n'est pas question d'opérations narratologiques, mais de tentatives de raconter des histoires de la meilleure façon possible ». *Ivi*, p. 42. C'est l'auteur qui souligne.

Et la meilleure façon possible ne se limite pas au citationnisme littéraire ou à l'intertextualité, mais inclue, on le verra plus en détail par la suite de nos recherches<sup>128</sup>, l'appropriation de techniques et des matériaux hétérogènes tels que la peinture, l'audiovisuel, la photographie et toute sorte de contamination médiatique.

---

<sup>128</sup> Nous renvoyons le lecteur, en particulier, au chapitre « 3.1. Brossez l'archive à contre-poil » (p. 140), consacré à l'étude des œuvres qui composent notre *corpus* d'analyse à la lumière de cette théorie du « roman » – entendu dans le sens le plus large du terme – pluriel, qui considère les textes en tant qu'espaces intermédiés, outre qu'intertextuels.

## Chapitre 2

### *L'obsession postmoderne*

*La novità nasce da un gioco tra  
continuità e rotture ed è riconoscibile  
soltanto comparandola al già noto.*

WU MING

La citation conclusive du chapitre précédent introduit un autre élément à considérer. En parlant des contaminations fructueuses et de l'intermédialité croissante des formes contemporaines d'écriture, Wu Ming dénonce effectivement l'impossibilité de recourir à la catégorie conceptuelle du « postmoderne » à cause d'une posture radicalement divergeant par rapport aux matériaux utilisés : à savoir, une « ironie froide », un détachement purement ludique, un désengagement de la pratique littéraire désormais dépassé. Il n'est resté pas moins que la question postmoderne ne cesse pas d'être l'un de centre névralgique d'une certaine critique actuelle qui fatigue à l'abandonner. Il résulte ainsi difficile d'approcher des textes ou des auteurs contemporains sans affronter une discussion préliminaire sur leur appartenance problématique – ou sur le refus d'adhérer – à la poétique postmoderniste.

Le débat – voire la polémique – sur le postmoderne embrasse désormais une multiplicité de branches d'étude et s'étend à n'importe quelle forme de manifestation culturelle ou artistique, en traversant le monde dans sa dimension globale. C'est pourquoi, face à la confusion qui règne autour de l'univers magmatique et changeant de la culture postmoderne, il nous semble important de fixer des points de repère, en essayant de porter un peu de clarté sur une question aussi

controversée que pertinente. Le premier écueil que nous rencontrons consiste dans la difficulté même de saisir les contours et la nature d'un mouvement tout-à-fait protéiforme, ce qui rend d'autant plus ardue la tâche de se prononcer sur une postmodernité éventuelle des productions de l'hyper-contemporanéité que nous étudions.

## 2.1. Postmodernisme : débarquements et dérives

Si l'on veut essayer d'avancer une réponse pondérée, il faudra avant tout se demander : qu'est-ce que le postmodernisme ? La question se pose spontanément. Et pourtant il n'y a pas de réponses faciles, car il n'y a pas de définitions précises du postmoderne et de la nébuleuse de termes et de dérivés qui l'entourent. D'après Remo Ceserani, il faudrait distinguer entre le mot « postmoderne » – qui fait généralement référence à un contexte, à un système culturel – et la « postmodernità come nome inteso a definire un periodo storico », alors que la notion de « postmodernisme » définirait un « movimento culturale e artistico fatto di programmi di poetica, pratiche retoriche e stilistiche »<sup>129</sup>. La seule chose qui met tous d'accord est probablement le contexte socio-culturel : le postmoderne a certainement à voir avec le système capitaliste ou, pour citer un article fondamental de l'un de ses théoriciens les plus connus, à « la logique culturelle du capitalisme tardif »<sup>130</sup>.

Quant à la période historique, les choses se font plus compliquées. Lors d'un colloque au Québec, le philosophe français Jean-François Lyotard fixe l'origine de la postmodernité à partir des années '50. Son analyse, ensuite publiée dans l'essai bien connu *La Condition postmoderne*<sup>131</sup>, trace une périodisation nette : à partir de

---

<sup>129</sup> « La postmodernité comme un nom visant à définir une période historique », « un mouvement culturel et artistique composé par des programmes de poétique, des pratiques rhétoriques et stylistiques ». Giuliana Benvenuti et Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 62.

<sup>130</sup> Fredric Jamenson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

<sup>131</sup> Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

la fin de la reconstruction européenne suite à la Deuxième Guerre mondiale, la société « post-industrielle » – synonyme de « postmoderne », d'après lui – a eu son origine. Ce qui serait en accord avec la pensée de Ceserani, qui accepte volontiers de considérer les mutations politiques, culturelles et sociales des années '50 comme un tournant décisif par rapport à la société de la période précédente, tout en avouant une certaine difficulté à tracer une ligne précise<sup>132</sup>. Une telle difficulté serait d'autre part confirmée par le fait qu'il ne s'agit absolument pas d'une délimitation univoque, mais plutôt d'une périodisation conventionnelle qui a engendré de nombreuses perplexités et quelques propositions alternatives.

Perry Anderson, par exemple, en retraçant l'origine du terme « postmoderne », en découvre une occurrence quelque peu antérieure. Le terme aurait été utilisé pour la première fois en 1934, quand le critique ibérique Federico de Onís l'emploie dans son *Antología de la poesía Española e Hispanoamericana (1882-1932)*. De plus, Anderson situe en 1968 la fin de la Modernité, à cause de la concomitance de trois facteurs qui détermineraient, d'après son analyse, l'épuisement de l'ordre social existant. Il s'agit notamment de la fin du système bourgeois moderne, de l'évolution et de la diffusion croissante de la technologie et de la disparition des *antinomies* politiques<sup>133</sup>.

Une date d'origine n'étant pas facile à être établie, on se limitera alors à constater que le post-modernisme est un ensemble de phénomènes postérieurs au modernisme, comme le suggère effectivement le préfixe (*post-*)<sup>134</sup>. Et pourtant, cela ne nous aide aucunement à tracer des lignes de contour à une question si débattue. D'autant plus que, d'après le penseur de l'École de Francfort Jürgen Habermas, l'on ne pourrait aucunement surmonter la Modernité, la substituer avec quelque chose qui viendrait après, puisqu'elle ne serait absolument pas terminée. Au contraire, la Modernité se révélerait, d'après lui, un dessein *in fieri*, un projet téléologique trahi qui doit être continuellement renouvelé et qui ne pourrait donc jamais s'achever.

---

<sup>132</sup> Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, *passim*.

<sup>133</sup> Perry Anderson, *The Origins of Postmodernism*, Londra, Verso, 1998, pp. 136-137.

<sup>134</sup> Cette postériorité – dirait-on ontologique – avait déjà été soulignée, entre autres, par Fredric Jameson dans son *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., *passim*.

Zygmunt Bauman complique à son tour le débat en soulignant des points de contact, des continuités entre la société contemporaine et l'époque moderne. Favorable, dans un premier temps, à la perspective postmoderne, il change d'avis et propose d'adopter une autre catégorie, notamment celle de « Modernité liquide », une expression désormais bien connue renvoyant à la corrosion constante des certitudes et à la perte progressives de tout point de repère qui semblent caractériser l'individu, de plus en plus fragile à l'ère de consommation<sup>135</sup>.

Sans arriver à nier l'existence du phénomène postmoderne, il y a toutefois des courants de pensée qui le considèrent comme une phase passagère qui aurait atteint sa conclusion l'11 septembre 2001. Les attentats au tours jumelles du World Trade Center ont effectivement causé une déchirure d'une telle portée dans l'imaginaire occidental qu'elle aurait par conséquent déterminé un tournant décisif vers le Réel, une confiance renouvelée vers des formes inédites de réalisme, comme on a vu dans le chapitre précédant, que l'on pourrait regrouper, avec David Shield, sous l'étiquette parlante de *reality hunger*<sup>136</sup>.

Renonçons donc à toute tentative d'une périodisation précise et universellement acceptée du postmoderne. Il n'en reste pas moins qu'on peut essayer d'esquisser quelques traits caractéristiques du mouvement. Si tout au début l'architecture a joué un rôle propulseur, grâce à l'œuvre de Charles Jenks qui voyait dans le refus du dogme moderniste la possibilité d'une « protesta sociale contro la distruzione delle culture locali a opera delle forze associate della razionalizzazione,

---

<sup>135</sup> Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* Cambridge, Polity Pr, 2000.

<sup>136</sup> Voir David Shield, *op. cit.*. À propos du retour aux grandes narrations et à la nécessité d'explorer des formes nouvelles de réalisme s'éloignant des formules anachroniques de la *mimesis* tout court, nous renvoyons le lecteur aux analyses de Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012. Nous signalons également les articles de Raffaele Donnarumma, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *Allegoria*, 57, 2008, pp. 26-54 ; « La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo », *Between*, vol. IV, n. 8, 2014 ; « Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno », *Allegoria*, n. 64, 2001 et son livre *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014. Il faut aussi bien mentionner les études de Simó Joan Oleza : « La disyuntiva estética de la posmodernidad y el Realismo », *Compás de letras*, vol. 3, 1993, pp. 113-26 ; « Al filo del milenio : las posibilidades de un nuevo realismo », *Diablotexto*, vol. 1, 1994, pp. 79- 106 et le grand travail collectif réuni par Luca Somigli (éd.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013. La bibliographie critique portant sur le sujet est très vaste. Pour plus des références, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie conclusive de la thèse.

della burocrazia, dei progetti urbanistici su vasta scala e, anche questo è vero, dello stile moderno internazionale »<sup>137</sup>, l'élan éducatif et critique de ces premiers temps aurait bientôt laissé la place, dans beaucoup d'analyses, à une utilisation stérile du citationnisme et d'une ironie dépourvue de son pouvoir rebelle, déchargée de toute intentionnalité subversive. En d'autres termes, la froide ironie mise impitoyablement sous accusation par Wu Ming.

Ihab Hassan, l'un des précurseurs du postmodernisme d'après Remo Ceserani, souligne assez évidemment le changement de direction ; dans les pages introductives de son texte le plus renommé, *The Postmodern Turn. Essay in Postmodern Theory and Culture*, il avoue en effet que le phénomène postmoderne a subi un changement de direction qui l'a dénaturée par rapport à sa conception initiale, en affichant une texture culturelle plus complexe. La tonalité négative de ce remarque est rendue encore plus explicite par la constatation du fait que ce virement a amené le mouvement sur un faux chemin caractérisé par le *kitsch*, une moquerie démystifiante et, tout compte fait, banalement triviale<sup>138</sup>.

Du même avis, Jameson dénonce dans *Postmodernism* que les traits offensifs de la révolte postmoderne ont bien cessé d'épater qui que ce soit, puisque la parodie est devenue pastiche, une pratique vidée de tout esprit éversif. Linda Hutcheon revendique, par contre, à plusieurs reprises la portée critique de l'ironie postmoderne<sup>139</sup>. Il résulte donc difficile d'établir une tradition ou une poétique postmodernes bien délimitées, aux contours partagés.

Ce qui reste néanmoins possible, c'est plutôt l'individuation de certains traits communs qui marquent les œuvres postmodernes, même si on les lit à la lumière d'interprétations différentes : l'ironie, notamment ; la récupération de l'histoire et du passé comme nœud central de la création artistique ; la réflexion méta-narrative

---

<sup>137</sup> « Protestation sociale contre la destruction des cultures locales opérée par les forces associées de la rationalisation, de la bureaucratie, des projets urbanistiques sur vaste échelle ». La citation est tirée de Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit., p. 46.

<sup>138</sup> Ihab Hassan, *The Postmodern Turn. Essay in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press, 1987, p. xviii.

<sup>139</sup> La référence va évidemment à Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988 ; *The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1989 ; *Irony's Edge : the Theory and Politics of Irony*, London-New York, Routledge, 1994.

liée à une dimension méta-historique ; la multiplication des points de vue et l'excentricité du narrateur ou bien des protagonistes par rapport aux formes du pouvoir dominant. Ce qui émerge tout de même de cette brève incursion dans les territoires glissants du postmoderne c'est que si la modernité, pour emprunter les mots de Javier Cercas, s'était consacrée à la réalité, « la posmodernidad [...] se ocupa ante todo de los textos ; más precisamente : se ocupa de la realidad a través de los textos ; más precisamente todavía : se ocupa de la realidad a través de la representación de la realidad »<sup>140</sup>. Il y a là la base d'une dérive de sens dangereuse qui a porté des érudits tels qu'Hayden White à soutenir que n'importe quelle reconstruction historique, en tant que narration, aurait la même valeur, la même véridicité des autres, à condition qu'elle respecte les conditions de cohérence internes du discours<sup>141</sup>.

En s'appuyant aux théories linguistiques de Northrop Frye, il repère dans le texte l'élément décisif du métier historique, l'historien devenant ainsi une sorte de narrateur puisque l'analyse de White pointe inéluctablement vers une annulation perturbante de la barrière entre la production scientifique sur l'histoire et l'écriture fictionnelle sur laquelle se fondent les concepts de « réalisme » et de « vérité historique ». L'idée même d'événement historique, on l'a vu dans les pages précédentes, est ainsi en train de changer, de se redéfinir conjointement à la crise de confiance dans la nature référentielle du signe engendrée par le *linguistic turn*<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> « La postmodernité [...] traite principalement des textes ; plus précisément : il traite de la réalité à travers des textes ; plus précisément encore : il traite de la réalité à travers la représentation de la réalité ». Javier Cercas, *El punto ciego*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016, p. 34.

<sup>141</sup> Cfr. Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973 ; « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, *On Narrative*, Autumn 1980, pp. 5-27 ; *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma, 2006 [nous renvoyons à la publication italienne car il s'agit d'une recueille d'essais inédits de White, écrits entre 1974 et 2005, qui n'existe pas en d'autres langues] ; *The Fiction of Narrative : Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

<sup>142</sup> Le tournant linguistique, d'habitude désigné par l'expression anglaise, représente un changement substantiel dans la méthodologie philosophique déclenché par la pratique innovatrice d'approche au langage appliquée par Ludwig Wittgenstein dans les pages de son *Tractatus logico-philosophicus*. L'œuvre de référence à ce propos reste certainement celle de Gustav Bergmann qui introduit le premier la formule dans son article « Logical Positivism, Language, and the Reconstruction of Metaphysics », *Rivista critica di storia della filosofia*, n. 8, 1953, pp. 453-481.



Ce qui a donné l'origine à bien des formes de négationnisme et révisionnisme historique, apparemment légitimée par la conception whitienne du métier historique. La dévaluation de l'aspect probatoire des sources documentaires, comme c'était prévisible, a immédiatement suscité les critiques d'autres historiens tels que Carlo Ginzburg, qui revendique la nécessité de la preuve contre la puissance excessive de l'*inventio* proposée par Hayden White<sup>143</sup>.

## 2.2. Postmodernisme et néo-historique entre différences et répétitions

Bien qu'essayer de définir le postmodernisme soit une opération qui met le plus souvent mal à l'aise, la critique ne semble pas encore prête à quitter une catégorie aussi vague qu'élastique et adaptable. Il ne reste qu'à se demander si Cercas, Wu Ming et Littell peuvent être considérés des auteurs postmodernes. Si nous pensons aux caractéristiques délinées par Linda Hutcheon à propos de l'*historiographic metafiction* – à savoir, une forme narrative qui bouge en équilibre entre l'historiographie et la littérature, indiquant ces romans populaires qui affichent au même temps un haut degré d'autoréflexivité tout en faisant paradoxalement référence à des événements et des personnages historiques réels et bien connus<sup>144</sup> –, nous retrouvons là des stratégies narratives, des techniques et des outils stylistiques largement employées par les trois romanciers traités. Et pourtant, il n'est pas évident de les classer à coup sûr entre les rangs des artistes postmodernes.

En retraçant l'origine – la plus ancienne et la plus proche – du roman postmoderne, Cercas mentionne, dans les deux cas, deux des auteurs l'ayant influencé le plus : il s'agit notamment de Cervantes et de Borges. Sa filiation

---

<sup>143</sup> Nous renvoyons le lecteur au texte fondamental de Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia* (Torino, Einaudi, 1976), où l'historien italien énonce sa théorie du paradigme indiciaire qui, tout en donnant le juste poids à la composante narrative et à la dimension rhétorique du métier de l'historien, renonce pourtant au scepticisme historiographique de White. Une autre référence dont il faut tenir compte est un essai de Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova* (Milano, Feltrinelli, 2000).

<sup>144</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, cit., p. 6.

littéraire semblerait donc justifier son adhésion au mouvement postmoderne, auquel il adhère à grande voix en revendiquant son appartenance au mouvement – il serait sans doute mieux de dire à la pensée – postmoderne dès ses toutes premières œuvres, étant donné que

al fin y al cabo, la narrativa posmoderna más solvente suele reclamar a Cervantes como maestro y al *Quijote* (o a la segunda parte del *Quijote*) como su libro seminal y su origen remoto ; al fin y al cabo, la hibridación de géneros es uno de los rasgos esenciales de la posmodernidad ; también de la narrativa del escritor a quien muchos sitúan en su origen inmediato : Jorge Luis Borges<sup>145</sup>.

Nous avons vu que Wu Ming, au contraire, rejette vigoureusement l'étiquette et refuse fermement d'être inclus dans les files du postmodernisme qu'il attaque en le définissant de manière assez méprisante « orgia di citazioni, strizzate d'occhio, parodie, pastiches, *remakes*, *revival* ironici, *trash*, distacco », bref « postmodernismi da quattro soldi »<sup>146</sup>. En accusant d'un vide expérimentalisme la littérature postmoderne, Wu Ming déclare de manière programmatique que « l'importante è recuperare un'etica del narrare dopo anni di gioco forzoso. L'importante è riacquistare [...] fiducia nella parola e nella possibilità di “ riattivarla ”, ricaricarla di significato dopo il logorio di *tòpoi* e *clichés* »<sup>147</sup>.

---

<sup>145</sup> « Après tout, la courante narrative postmoderne la plus valable a l'habitude de réclamer bien souvent Cervantes en tant que maître et le *Quijote* (ou la deuxième partie du *Quijote*) en tant que son livre séminale et son origine ancienne ; après tout, l'hybridation des genres est l'un des traits essentiels de la postmodernité ; ainsi que de la narrative de l'écrivain que beaucoup de monde situe dans son origine immédiate : Jorge Luis Borges ». Javier Cercas, *El punto ciego*, cit., p. 30.

<sup>146</sup> « Une orgie de citations, de clin d'œil, de parodies, de pastiches, de *remake*, de *revivals* ironiques, de *trash*, de détachement », bref « des postmodernismes de pacotille ». Wu Ming, *New Italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 7. Revenant à plusieurs reprises sur la question du postmodernisme, il ajoute que les œuvres contemporaines qui partagent avec sa production littéraire « segmenti di poetiche, brandelli di mappe mentali e un desiderio feroce che ogni volta li riporta agli archivi, o per strada, o dove archivi e strada coincidono » (« des segments de poétique, des lambeaux de cartes mentales et une volonté farouche les ramenant à chaque fois aux archives, ou dans la rue, ou bien là où la rue et les archives coïncident ») [*ivi*, p. 11], et bien ces œuvres « non mancano di *humour*, ma rigettano il tono distaccato e gelidamente ironico da *pastiche* postmodernista » (« ne manquent pas d'*humour*, mais elles refusent le ton détaché et glacial du pastiche postmoderniste ») [*ivi*, p. 23].

<sup>147</sup> « Après des années de jeu forcé, il faut récupérer une *éthique* du geste narratif. Il faut retrouver la [...] *confiance dans la parole* et dans la possibilité de la “ réactiver ”, de la recharger d'un signifié après l'usure des *tòpoi* et des *clichés* ». *Ivi*, p. 24.

Beaucoup plus rétif à accorder des interviews et plus réservé sur les mécanismes et les enjeux de sa production littéraire, Littell ne se prononce pas directement sur la question postmoderne et sur une éventuelle inclusion de son écriture dans ce sillage. La critique littéraire, tout en s'étant occupée à plusieurs reprises des *Bienveillantes* dès sa parution en 2006, ne nous aide pas plus à dissoudre ce nœud interprétatif, car elle résulte divisée entre des avis et des observations bien argumentés, mais qui résultent néanmoins totalement contradictoires. Susan Rubin Suleiman n'hésite pas à insérer *Les Bienveillantes* dans la maquette des œuvres postmodernes à cause de la dimension méta-narrative qui caractérise indéniablement le roman<sup>148</sup>, alors que Raffaele Donnarumma fait une constatation qui porte vers une direction tout à fait opposée :

a partire dagli anni Novanta, il panorama della narrativa internazionale ha iniziato a mutare. Gli scrittori che si sono imposti, come José Saramago (1922), Alice Munro (1931), Mordecai Richler (1931-2001), Philip Roth (1933), Abraham Yehoshua (1936), Amos Oz (1939), John M. Coetzee (1940), Edmund White (1940), Michael Cunningham (1952), Jonathan Franzen (1959), Ingo Schulze (1962), per più aspetti Michel Houellebecq (1958 o 1956) o, ancora, Jonathan Littell (1967), sembrano aver liquidato il postmoderno<sup>149</sup>.

Dans le même article, où il examine la possibilité de parcourir de nouvelles formes de réalisme par rapport à certaines persistances postmodernes dans la narrative italienne contemporaine, Donnarumma insère Wu Ming dans le sillage d'une tradition romanesque qui remonte à Eco, dont *Il nome della rosa* reste sans doute l'œuvre-symbole de la phase la plus élevée et consciente du postmodernisme

---

<sup>148</sup> Susan Rubin Suleiman, « Quand le bourreau devient le témoin : notes sur *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell », in Marc Dambre (éd.), *L'exception et la France contemporaine : histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 37.

<sup>149</sup> « À partir des années '90, le panorama de la prose internationale a commencé à changer. Les écrivains qui se sont imposés, tels que José Saramago (1922), Alice Munro (1931), Mordecai Richler (1931-2001), Philip Roth (1933), Abraham Yehoshua (1936), Amos Oz (1939), John M. Coetzee (1940), Edmund White (1940), Michael Cunningham (1952), Jonathan Franzen (1959), Ingo Schulze (1962), pour plusieurs aspects Michel Houellebecq (1958 o 1956) ou encore Jonathan Littell (1967), semblent en avoir terminé avec le postmoderne ». Raffaele Donnarumma, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », cit., p. 54.

italien<sup>150</sup>, tandis que Giuliana Benvenuti exprime un avis tout à fait différent ; elle soutient, au contraire, que « il loro scopo [di Wu Ming], cioè, consiste nel superare il “ pensiero debole ” del postmoderno, per rivendicare un rapporto effettuale tra narrazione, storia, cronaca e azione »<sup>151</sup>.

Quant aux œuvres de Javier Cercas, si on lit la description qu’il donne de son *Anatomía de un instante* et la liste des techniques narratives employées, nous voyons bien pourquoi il se considère un écrivain postmoderne : l’utilisation du discours indirect libre, l’organisation du texte par le biais de la répétition de phrases ou d’idées déterminées, comme des refrains qui se répètent identiques, sauf que pour de petites variations occasionnelles sur le thème ; nous y trouvons aussi bien l’ironie et le multi-perspectivisme, la vision ambiguë et polyédrique de la réalité ; bref, nous trouvons dans cet étrange roman<sup>152</sup> tous les ingrédients de la *historiographic metafiction* telle que Linda Hutcheon l’a théorisée.

Une lecture très intéressante de la nature et la composition polyédrique de la production de Cercas nous vient d’une analyse lucide de Luigi Contadini consacrée à *Soldados de Salamina*, défini par le critique italien comme une œuvre de frontière. Il observe justement que ce roman « ha un debito molto forte nei confronti del postmoderno e, allo stesso tempo, mette in campo esigenze diverse che coinvolgono

---

<sup>150</sup> Nous faisons notamment référence à l’*Apostille au Nom de la Rose*, où l’on peut lire : « Penso all’atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle “ ti amo disperatamente ”, perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c’è una soluzione. Potrà dire: “ Come direbbe Liala, ti amo disperatamente ”. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un’epoca di innocenza perduta ». Umberto Eco, « Postille a *Il nome della rosa* », in Id., *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1984, p. 39. (« Je pense à l’attitude postmoderne comme celle d’un homme qui aime une femme très cultivée et sait qu’il ne peut pas lui dire “ Je t’aime follement ”, parce qu’il sait qu’elle sait (et qu’elle sait qu’il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il peut dire “ Comme Barbara Cartland aurait pu le dire, je t’aime follement ”. À ce point, après avoir évité la fausse innocence, après avoir dit clairement qu’il n’était plus possible de parler innocemment, il va néanmoins dire ce qu’il voulait dire à cette femme : qu’il l’aime et qu’il l’aime à une époque d’innocence perdue ». [Umberto Eco, *Le nom de la rose*, Paris, Éditions d’Organisations, 1999, p.11]).

<sup>151</sup> « Leur but [de Wu Ming] est donc celui de dépasser la “ pensée faible ” postmoderne, pour revendiquer un rapport effectuel [*effettuale*] entre la narration, l’histoire, la chronique et l’action ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 119.

<sup>152</sup> Voir à ce propos la description d’*Anatomía* en Javier Cercas, *El punto ciego*, cit., p. 37.

la necessità di fare memoria sui fatti del passato e di approfondire alcuni episodi drammatici della storia recente della Spagna »<sup>153</sup>. Tout à fait d'accords avec son interprétation, nous pouvons ainsi faire remonter ces exigences différentes à la volonté, voire à la nécessité de l'auteur – Cercas, dans le cas spécifique, mais il n'est que l'un des représentants d'une posture plus vaste et évidemment partagée par Littell et Wu Ming – de mettre en place des instances littéraire vouée au dépassement d'une certaine carence étique attribuable à la saison postmoderne pour enfin récupérer la « responsabilità etico-politica su quanto si scrive, si comunica, si testimonia »<sup>154</sup>.

À la lumière de ces considérations, on pourrait conclure que la littérature d'aujourd'hui partage certains des instruments narratifs et certaines des stratégies typiquement postmodernistes – la contamination entre les genres, la superposition des plans temporels, la prolifération des voix et des points de vue : c'est-à-dire, toutes une série d'acquisitions formelles strictement liées à une poétique postmoderniste éventuelle –, sans oublier pour autant des préoccupations de nature étique, des enjeux qui avaient été rejetés par les écrivains des générations précédentes, du moins dans la phase la plus ludique et triviale du postmodernisme, cette étape tardive vouée au *kitsch* gratuit, au pur citationnisme, désacralisant, peut-être, mais d'une manière tout-à-fait détachée, anodine et inoffensive, souvent définit comme « postmodernisme euphorique »<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> « A une très forte dette envers le postmodernisme et, en même temps, met en place des exigences différentes qui impliquent le besoin de faire mémoire sur les faits du passé et d'approfondir certains épisodes dramatiques de l'histoire récente de l'Espagne ». Luigi Contadini, « *Soldados de Salamina* : storia di una salvezza possibile », *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 3, n. 1, 2011, pp. 209. L'article est disponible en ligne au lien qui suit : <https://confluenze.unibo.it/article/view/2210>. [Date de la dernière consultation : 9 novembre 2017].

<sup>154</sup> « La responsabilité ético-politique de ce qu'on écrit, on communique, on témoigne ». *Ibidem*.

<sup>155</sup> Pour approfondir cet aspect de la pensée postmoderne par rapport au travail d'émancipation de la littérature néo-historique, nous renvoyons le lecteur à Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 72.

### 2.3. À la recherche de l'*agency* perdue

Il s'agit, après tout, d'une question de perspective ; que ces auteurs soient postmodernistes ou qu'ils ne le soient pas, tout dépend de la perspective de laquelle nous choisissons de considérer le postmodernisme : si dans sa phase initiale de refus des règles figées, de recherche et d'expérimentation formelle, ou dans sa dérive farcesque et détachée. Pour comprendre mieux la question et sortir de cette impasse stérile, il vaut mieux de changer d'angle et de résister à la tentation de cataloguer forcément ces produits littéraires polyédriques dans un canon ou un courant de pensée spécifiques, d'accord avec leur statut naturel d'œuvres de frontières. En déplaçant un peu le point de vue, nous pouvons interroger ces nouvelles formes narratives par rapport à la saison postmoderne à la lumière d'une catégorie interprétative beaucoup plus productive : celle de l'*agency*, un anglicisme qu'on pourrait traduire par « capacité d'agir » ou « puissance d'agir », bien que le néologisme « agentivité » ne soit pas incorrect, surtout au Québec<sup>156</sup>.

Si le postmodernisme a déterminé la crise des grands récits – les antinomies politiques dont parlait Perry Anderson – il faudra alors chercher ailleurs des indices qui nous aident à faire face aux incertitudes du présent, des clés différentes pour interpréter l'actualité. Dans une analyse très aigüe du panorama culturel contemporain, José Martínez Rubio avance l'hypothèse convaincante que cet

---

<sup>156</sup> Nous retrouvons effectivement l'expression « capacité d'agir » dans la traduction de Judith Butler proposée par Cynthia Kraus (*Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005, *passim*), tandis que Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal préfèrent la formule « puissance d'agir » (Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, *passim*). Maxime Cervulle choisit plus récemment le néologisme « agentivité » (Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, *passim*), particulièrement utilisé dans le Canada francophone où TERMIUM Plus, la banque de données terminologique et linguistique du Gouvernement, atteste le terme en donnant la définition qui suit : « Agentivité : capacité d'intervention sur les autres et d'agir dans le monde [...] L'agentivité est directement liée à la notion de gestion de soi qui comporte un ensemble varié de techniques par lesquelles l'individu exerce cette influence sur le cours de sa vie. Les croyances relatives à son efficacité personnelle constituent le facteur essentiel de l'agentivité humaine ». Pour une définition plus précise du terme *agency*, nous renvoyons à l'encyclopédie du postmodernisme et, en particulier, à l'entrée de Lisa M. Ortiz, « Agency », in Charles Winquist et Victor Taylor (éds.), *Enciclopedia of Postmodernism*, London-New York, Routledge-Taylor & Francis Groupe, 2001, p. 6).

« ailleurs » pointe directement vers une littérature qui nous offre bien d'exemples confirmant que l'écriture

a emprendido un camino en busca de respuestas que ya no dan los grandes metarrelatos, sino la iniciativa individual y que, en última instancia, evidencia lo que Badiou y Žižek defienden : que tras la Posmodernidad el sujeto contemporáneo necesita por un lado una vuelta a lo real, y por otro, como diría Marc Augé, necesita regenerar ciertos vínculos de ciudadanía aunque desde sus propias zonas de subjetividad, lo que supondría una voluntad (prototípicamente moderna) de articular un relato colectivo<sup>157</sup>.

Martínez Rubio ne mentionne pas explicitement le concept d'une *agency* liée à la sphère de la production littéraire ; il n'en reste pas moins que ce type d'écriture nous montre une tension vers la proactivité, un effort évident à la recherche de nouveaux espaces de l'action civique, un intérêt renouvelé pour la dimension collective et une nécessité d'influence publique sur la sphère socio-politique que l'on peut aisément reconduire à la tentative de récupérer la « capacité » ou la « puissance d'agir » au travers du langage.

Federico Bertoni confirme cette hypothèse en observant que « i Wu Ming incarnano in modo esemplare una serie di implicazioni teoriche e di opzioni pratiche del nesso politica-letteratura, rispetto a quella che può essere, nel mondo tardo capitalistico, l'*agency* dell'artista e dello scrittore »<sup>158</sup>. En suivant son analyse

---

<sup>157</sup> « A entrepris un chemin à la quête de réponses qui ne nous viennent plus des grands méta-narrations mais de l'initiative individuelle et qui soulignent, tout compte fait, les théories avancées par Badiou et Žižek : c'est-à-dire, qu'après la Postmodernité le sujet contemporain a besoin, d'un côté, d'un retour au réel et, de l'autre, qu'il a besoin de rétablir certains liens de citoyenneté, bien qu'à partir de ses zones de subjectivité, ce qui supposerait une volonté (prototypiquement moderne) d'articuler un récit collectif ». José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, cit., p. 15. Il n'y a pas besoin de souligner que les méta-narrations dont parle Martínez Rubio ne sont autre chose sinon les grands récits ou les antinomies politiques rendus inutilisables par la crise du sens lié au tournant linguistique et la pensée postmoderne.

<sup>158</sup> « Les Wu Ming incarnent de façon exemplaire une série d'implications théoriques et d'options pratiques du lien entre la politique et la littérature par rapport à ce qui peut être l'*agency* de l'artiste et de l'écrivain dans le monde du capitalisme tardif ». Federico Bertoni et Emanuela Piga, « Tavola rotonda con Wu Ming », in Silvia Albertazzi, Federico Bertoni, Emanuela Piga, Luca Raimondi, Giacomo Tinelli (éds.), *Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, vol. 10, 2015, numéro monographique. *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, édition numérique, p. 2. L'article est disponible au lien qui suit : <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2230/1898>. [Date de la dernière consultation : 20 août 2017].

de la posture du collectif face à la *praxis* littéraire, on comprend aisément que cette capacité ou puissance d’agir se traduit par « una forma di impegno politico diretto »<sup>159</sup>. Si nous voyons dans cet engagement politique direct un aspect absolument essentiel de l’activité et de la conception de l’intellectuel de Wu Ming se manifestant dans « il rapporto dialettico con i movimenti, le prese di posizione e i riposizionamenti strategici »<sup>160</sup>, ce qui nous concerne le plus est plutôt son « tentativo di mettere in campo pratiche culturali alternative, dalla scelta dell’anonimato alla scrittura collettiva (che mettono in discussione e ridefiniscono la nozione stessa di autore), dall’elaborazione “ dal basso ” alle forme di condivisione allargata delle attività artistiche ed espressive »<sup>161</sup>.

Bien que chacun des auteurs choisis adopte ses propres techniques narratives et ses instruments stylistiques particuliers, nous voyons dans la production littéraire de Cercas, Wu Ming et Littell une revendication nette du pouvoir d’action de l’intellectuel et de l’artiste par le biais de la parole écrite. Il s’agit, en d’autres termes, d’une forme de littérature auto-consciente, critique, conçue en tant que *praxis* éthique visant à « la creazione di mondo, alla creazione di un universo letterario »<sup>162</sup> qui affecte le monde externe et se reflète ainsi, par conséquence, sur le monde réel.

La récupération de cette forme de pouvoir, de capacité d’action à laquelle les artistes avaient autrefois renoncé, s’impose aujourd’hui en tant que trait dominant caractéristique d’une littérature qui se veut dérangeante, perturbante et incommode ; bref, une écriture déconcertante, d’après la définition-guide avancée par Dominique Viart, ne visant aucunement à « épater le bourgeois » d’une manière aussi vide, stérile et inoffensive qu’anachronique – comme Edouard Husson et

---

<sup>159</sup> « Une forme d’engagement politique direct ». *Ibidem*.

<sup>160</sup> « Le rapport dialectique avec les collectifs, les prises de positions et les repositionnements stratégiques ». *Ibidem*.

<sup>161</sup> « Une tentative de mettre en œuvre des pratiques culturelles alternatives, du choix de l’anonymat à l’écriture collective (qui met en discussion et interroge la notion même d’auteur), de l’élaboration “ d’en bas ” aux formes du partage répandu des activités artistiques et expressives ». *Ibidem*. Federico Bertoni introduit ici un concept très cher à Wu Ming, celui de la culture qui vient « d’en bas », élaborée à niveaux populaire au lieu que dans les académies ou dans les milieux du savoir institutionnalisé, renvoyant ainsi, évidemment, à la culture *underground* ou à la contre-culture.

<sup>162</sup> « La création de monde, à la création d’un univers littéraire ». Wu Ming, *ivi*, p. 15.



Michel Terestchenko, les deux détracteurs les plus acharnés de l'entreprise littellienne voudraient nous en faire croire à propos de *Les Bienveillantes*<sup>163</sup> –, mais qui envisage, au contraire, des formes renouvelées de l'engagement littéraire.

Parler d'une *agency* de la littérature ne comporte pourtant pas une posture neutre, surtout en relation au contenu conflictuel qui fait l'objet de ces narrations et, encore plus, en ce qui concerne la contemporanéité de ces œuvres. Écrire la guerre après le tournant décisif ouvert dans l'imaginaire commun par la Première Guerre mondiale ne peut plus être un geste naïf et étudier ce phénomène littéraire requiert nécessairement une réflexion sur quelques-uns des concepts pivots de la Modernité.

Nous songeons, en premier lieu, à l'idée d'expérience. Si Walter Benjamin reconnaissait dans la mort le principe régulateur régissant toute forme de narration, permettant ainsi à l'expérience vécue – la *Erlebnis* – d'être transformée en expérience à partager, communicable, transmissible et, par conséquence, cumulable – la *Erfahrung* –, on pourra aisément remarquer le lien étroit qui s'établit entre la guerre – événement mortifère par excellence – et la mise en récit de cette expérience humaine (de la) limite<sup>164</sup>. C'est ainsi que ce rapport d'interdépendance entre la mort, le vécu et la possibilité de le raconter crée les bases conceptuelles à l'origine du mythe de l'expérience de la guerre comme origine et fondement de l'expérience tout court, qui serait, du moins d'après les théories d'Antonio Scurati<sup>165</sup>, l'un des mythes les plus archaïques et enracinés de la culture occidentale.

Le modèle connaît pourtant des moments de crise avec l'avènement de la Modernité et l'évolution des techniques, des modalités et des mesures des combats

---

<sup>163</sup> Edouard Husson et Michel Terestchenko, *Les complaisantes. Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007.

<sup>164</sup> La référence est encore une fois aux réflexions déjà mentionnées de Walter Benjamin contenus dans l'essai « Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov », cit., pp. 247-274.

<sup>165</sup> Le critique italien revient à plusieurs reprises sur ce nœud épistémique crucial qui fait l'objet de beaucoup de ses travaux. Nous renvoyons le lecteur aux études principales : Antonio Scurati, *Guerra. Narrazione e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003 ; *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombrecorte, 2003 ; *La letteratura dell'inesperienza : scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006 ; « La guerra come rappresentazione rassicurante », in Vittorio Mathieu, *Conflitto e narrazione. Il racconto della guerra nella società della comunicazione di massa*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 11-54.

et des affrontements. Si la guerre acquiert une dimension de plus en plus globale, chaotique et anéantissant<sup>166</sup>, de même transmettre cette expérience se fait toujours plus difficile, les mots d'autrefois devenant inadéquats à dire ce nouveau degré de destruction et l'horreur extrême des conflits modernes. Un premier témoignage littéraire de cette difficulté nous vient de Stendhal, qui a été capable d'intercepter les signaux de ce décollage et nous les a transmis magistralement dans les pages de la *Chartreuse de Parme*, un tableau lucide du spectre de la chute du mythe de l'expérience de guerre en tant qu'expérience tout court.

Nous pensons évidemment à la scène de la bataille de Waterloo, où Fabrice, tout en étant au centre des affrontements, nous apparaît complètement aliéné. Dans le chaos qui l'entoure et le surplombe, il ne peut pas distinguer ce qui se passe autour de lui ; il nous apparaît désorienté, dépourvu de toute possibilité de compréhension. Le passage nous présente précisément le hiatus entre la réalité et la perception individuelle qui n'est autre chose sinon le prélude à un inévitable vidage du concept d'expérience. L'épisode est tellement représentatif et ponctuel qu'il entre dans l'histoire – culturelle et militaire à la fois – comme « le paradoxe de Stendhal », en devenant un point de repère pour évoquer l'étourdissement du sujet, de l'individu, face à la bataille<sup>167</sup>.

C'est ainsi qu'en découvrant la preuve de la présence d'Enric Marco Batlle, le protagoniste de *El impostor*, sur le front du Sègre, le modèle stendhalien remonte à la mémoire de Javier Cercas, évoqué par l'incohérence et le manque de précision des reconstructions d'un Marco totalement incapable de fournir un témoignage croyable ou, du moins, compréhensible de la bataille : « Era verdad y era increíble.

---

<sup>166</sup> Il serait évidemment anachronique parler de « guerre totale » avant la Première Guerre mondiale, l'étiquette n'étant forgée, on l'a vu, qu'en 1930 par Ernst Jünger dans l'essai, désormais bien connu, « Die totale Mobilmachung » (cit.). Cela n'empêche toutefois que les signaux du changement et de la transformation de la guerre dans un phénomène de plus vaste échelle – destiné à investir, dans le temps, la société civile entière – était déjà visible dans des mécanismes mis en marche à partir de la Modernité.

<sup>167</sup> La nature du paradoxe est parfaitement illustrée par Jean Norton Cru qui dans les pages de son étude pionnière sur le témoignage écrit : « le soldat qui combat dans une grande bataille ne se doute pas qu'il assiste à un événement historique ; il est même le seul à ne pas connaître, à ne pas comprendre la bataille ; les chefs, au contraire, les civils, tous ceux qui n'ont pas été acteurs ni témoins voient l'événement avec lucidité. On eut vite fait de pousser plus loin et de dire que, de tous les témoignages possibles sur la guerre, celui de l'homme qui a mis la main à la pâte est le plus insignifiant » (Jean Norton Cru, *Témoins*, Paris, Allia, 1997, p. 30).

Al leer la noticia recordé la desconfianza que Marco les había inspirado a los historiadores del Segre y pensé en la fragilidad de la memoria y en la guerra y en Fabrizio del Dongo y en Pierre Bezujov, los protagonistas de *La cartuja de Parma* y de *Guerra y paz*, que participaron en Waterloo y Borodino y apenas entendieron lo que ocurría a su alrededor y hubieran podido contar tan poco de ambas batallas como Marco de la batalla del Segre »<sup>168</sup>.

De même, en pensant aux auteurs qui ont écrits des grandes scènes de guerre, tellement puissantes à réinventer la conception traditionnelle de la mise en récits des batailles, Littell évoque immédiatement Stendhal et Tolstoï. Dans une consonance explicite avec ces positions, il se demande si les témoins directs sont effectivement les mieux placés pour représenter les guerres y ayant participé. La réponse semble aller plutôt dans le sens inverse :

Pour moi, les plus grands chef-d'œuvre sur la guerre ont été écrits par des gens qui, même s'ils avaient eu une expérience de la guerre, n'avaient pas eu l'expérience directe de ce qu'ils racontaient. [...] Stendhal n'est jamais allé à Austerlitz ; il a fait la campagne d'Italie, celle de Russie, mais pas Austerlitz. Or la grande scène de guerre qu'il décrit dans ses romans, *et d'une manière qui a complètement réinventé l'écriture de la guerre*, c'est Austerlitz. Il prend tout ce qu'il connaît pour inventer, pu réinventer, *cette scène de guerre, complètement hallucinatoire, où l'on ne trouve pas la guerre, cette bataille où l'on ne trouve pas la bataille*. Tolstoï fait pareille avec *Guerre et Paix*<sup>169</sup>.

Richard Millet, l'interlocuteur de ces réflexions de Jonathan Littell, lui fait justement noter que ses observations pointent directement à la question épineuse de la position de l'auteur par rapport au réel. En poussant plus loin ses considérations, le jeune auteur ajoute alors que l'on peut être des écrivains témoins, mais il ne va pas de soi que le fait d'en être témoin rende l'écrivain plus adapté à représenter

---

<sup>168</sup> « Il était vrai et il était incroyable. En lisant la nouvelle je me souvins de la méfiance que Marco avait inspirée aux historiens du Sègre et je pensai à la fragilité de la mémoire et à la guerre et à Fabrice del Dongo et à Pierre Bézoukhov, les protagonistes de *La chartreuse de Parme* et de *Guerre et paix* qui participèrent à Waterloo et à Brodino et à peine entendirent ce qui se passait autour d'eux et ils auraient pu raconter aussi peu de deux batailles que Marco de la bataille du Sègre ». Javier Cercas, *El impostor*, cit., p. 90.

<sup>169</sup> Jonathan Littell et Richard Millet, « Conversation à Beyrouth », *Le Débat. Dossier : Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, n. 144, 2007, p. 5. Italique à nous.

l'évènement vécu. Au contraire, il avoue enfin que, d'après lui, « il faut dépasser la position de témoin pour réellement écrire »<sup>170</sup>.

L'épisode stendhalien résulte ainsi éclairant, instrumental à la mise en lumière de l'antithèse entre l'expérience directe et la connaissance transmissible, car il nous dévoile l'impossibilité de considérer la guerre dans sa dimension globale : il n'y a que des visions partielles, fragmentaires et individuelles. Il s'agit d'une antithèse fondamentale qui non seulement va marquer les narrations successives de la guerre – s'érigeant à terme de confrontation inévitable, la pierre milliaire, comme souligné par Littell, de tout récit de la bataille –, mais qui va surtout s'ériger à paradigme herméneutique de la modernité occidentale. En suivant l'analyse proposée par Antonio Scurati, le rapport consécutif qui joignait l'évènement, l'expérience et leur mise en récit, leur narration, entre en discussion à partir de ce moment virant dangereusement vers la déclination radicalement opposée d'« inexpérience / incommunicabilité »<sup>171</sup>.

D'autre part, Benjamin arrive à des conclusions tout à fait similaires quand il se demande, en pensant aux soldats de la Première Guerre mondiale : « N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? »<sup>172</sup>. Le paradoxe ne cesse pas d'attirer l'attention de la critique – ni, évidemment, des auteurs, qui continuent inlassablement à exploiter les nombreux épisodes guerriers que l'histoire leur fournit en grand quantité – qui s'interroge constamment sur la possibilité de la littérature de se faire véhicule de l'horreur et de la barbarie. Un cas exemplaire est certainement constitué par les théories du philosophe allemand Theodor Adorno, débiteur, dans un certain sens, de la pensée benjaminienne qui a d'autre part influencé la formulation de la (tristement) célèbre interdiction qui bannirait toute forme de poème – à entendre, évidemment, au sens plus large du

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, cit.

<sup>172</sup> Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », in ID., *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 2000, p. 365.

terme – après Auschwitz<sup>173</sup>. Pour comprendre la portée réelle de cette affirmation, il faudrait tenir en considération le fait que toute la conception esthétique d'Adorno – fondée essentiellement sur la figure logique du paradoxe qui fait entrer en résonance réciproque des couples d'éléments antithétiques s'appuyant sur la dialectique entre des catégories oppositives et complémentaires – a subi une évolution continue au cours des années<sup>174</sup>. De plus, la citation est souvent reprise de forme aphoristique, ce qui la rend aisément victime de simplifications bâclées qui en font une utilisation instrumentale, en ignorant, plus ou moins consciemment, le contexte plus ample de son énonciation originelle. Si l'on reprend la citation complète, le cadre devient beaucoup plus mitigé et complexe :

plus la société devient totalitaire, plus l'esprit y est réifié et plus paradoxale sa tentative de s'arracher à la réification de ses propres forces. Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. L'esprit critique n'est pas en mesure de tenir tête à la réification absolue, laquelle présupposait, comme l'un de ses éléments, le progrès de l'esprit qu'elle s'apprête aujourd'hui à faire disparaître, tant qu'il s'enferme dans une contemplation qui se suffit à elle-même<sup>175</sup>.

Il est maintenant plus difficile affirmer sans ambages que le philosophe niait tout court la possibilité d'écrire après la tragédie extrême des camps de concentration. Il se peut que cette réflexion, plus qu'une interdiction, voulût être une dénonce pour mettre en garde, certainement de manière provocatrice, contre le danger d'une poésie incapable de changer et de se détacher des canons esthétiques et des principes culturels de l'avant-guerre. En ce cas, ce qui serait interdit, serait

---

<sup>173</sup> « Écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes ». *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986, p. 26.

<sup>174</sup> Nous n'avons malheureusement pas ici l'occasion d'approfondir cet aspect fondamental de la philosophie adornienne. Afin de ne pas s'éloigner trop du chemin indiqué par nos recherches, nous nous limiterons à souligner que la maxime désormais proverbiale d'Adorno sur la possibilité de faire de la poésie après Auschwitz remonte au 1949, tandis que sa *Théorie esthétique*, son œuvre la plus mûre bien qu'inachevée, est de 1970 (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970).

<sup>175</sup> Theodor Adorno, *Prismes*, cit., p. 26.

alors toute écriture naïve qui refuse de faire face à la déchirure ouverte dans l'imaginaire collectif par Auschwitz. S'il n'y a pas de doutes que cette catastrophe humaine marque une ligne de partage nette entre un *avant* et un *après* de la Shoah, il ne va pourtant pas de soi que cela comporte une impossibilité totale, catégorique, de continuer à faire de l'art après ou sur Auschwitz.

En poussant un peu plus loin la réflexion, on dirait que le focus devrait être plutôt déplacé sur la nature intime de cet art : ce qui a le plus souvent été interprété comme une interdiction serait au contraire lisible comme une stimulation à dépasser certaines conceptions esthétisantes de l'art, devenues désormais vides et anachroniques dans le monde de l'après-guerre.

Nous nous trouvons ainsi face à la recherche d'un art nouveau, conscient et critique. Cette lecture apparaît d'autant plus plausible, voire autorisée et légitime, à la lumière de certaines pages de la *Dialectique négative*, où Adorno déclare sans équivoques que « Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture »<sup>176</sup> ; les camps nazis, n'ayant pas été capables de transformer les hommes bien que nés « au sein même de toute cette tradition de philosophie, d'art et de sciences éclairées »<sup>177</sup>, incarnent le sommet et la faillite du système culturel des Lumières entier, avec son idéologie du progrès et de l'évolution continue. Il est bien contre cette « culture radicalement coupable et minable »<sup>178</sup>, incapable de faire face à son propre échec, que va l'admonition du philosophe.

Une fois de plus, nous voudrions réaffirmer que l'interdiction adornienne n'apparaît pas comme une censure totale, une prohibition paralysante, voire une condamne définitive. Il vaudrait mieux la considérer comme une exhortation à chercher des directions nouvelles et des chemins inédits pour pratiquer un art différent, finalement capable de dépasser les limites du vieux système socio-culturel, rendus manifestes par le délire hitlérien. Cela ne se rend pourtant pas possible qu'en refusant l'asservissement de la littérature censée, au contraire, de réveiller la collectivité de la torpeur qui empêcherait même aux écrivains et aux intellectuels d'abandonner une dimension artistique du jeu, de l'inutile

---

<sup>176</sup> Theodor Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003, p. 444.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

contemplation de soi. Cela fait, la voie connue et commode abandonnée, la littérature pourrait enfin parcourir des possibilités renouvelées donnant lieu à une culture *autre*, à une *praxis* poétique qui se veut porte-parole de ce que la société rejette.

Ce nouveau *credo* artistique serait ainsi capable de rendre sa fonctionnalité, son « utilité », pour reprendre les mots d'Isaac Rosa, à une forme d'écriture authentique, consciente de son rôle et, par conséquence, adaptée à transmettre la mémoire des victimes et du passé en accueillant la voix de l'autre, de l'exclu, du refoulé. De même, Alessandro Alfieri, dans un article centré sur les paradoxes qui fondent la théorie esthétique d'Adorno, écrit que si « l'arte [...] si fa cassa di risonanza per i morti, le vittime spazzate via dal mondo »<sup>179</sup> c'est justement à cause de sa nature intime qui la configure comme le seul espace où la manifestation de l'altérité se fait possible, récusant la logique de la pure identité, de l'anéantissement de ce qui est différent.

Si la génération qui avait vécu l'horreur de la guerre mondiale et de l'extermination nazie devait donc se confronter à l'interrogatif de comment représenter cette expérience terrible, aux limites du dicible, de comment transmettre un vécu qui rend muets, les écrivains de l'extrême contemporain se mesurant avec le défi qu'une telle conception artistique propose devront faire un pas ultérieur pour combler la manque de l'expérience originale<sup>180</sup>. Il faut se demander à cette hauteur : si la progressive *inexpérience* et la difficulté croissante de *communiquer* sont des symptômes du vide autour duquel se structure et se défait au même temps la civilisation occidentale contemporaine apparaissant comme le chiffre conceptuel de notre époque, quel est donc le rôle que la littérature peut s'attribuer par rapport à ce manque ? Existe-t-il encore une marge d'intervention, un espace concret

---

<sup>179</sup> « L'art [...] se fait boîte de son pour les morts, les victimes effacées du monde ». Alessandro Alfieri, « I paradossi dell'arte nelle *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno », *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia*, anno 10, 2008, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <https://mondodmani.org/dialegesthai/aal01.htm>. [Date de la dernière consultation : 14 décembre 2017].

<sup>180</sup> Voir à ces propos l'article déjà mentionné de Daniele Giglioli, « Il buco e l'evento », cit., en particulier aux pages 282 et 283.

d'action, que l'on peut relier à la pratique de l'écriture, dans un sentiment renouvelé de confiance dans le langage ?

Nous croyons que les œuvres du *corpus* affichent une conception pragmatique de l'écriture et de la représentation des conflits cruciaux qui ont marqué l'histoire occidentale dans ses phases évolutives. Il s'agirait donc d'attribuer à ces formes littéraires une dimension éthique visant à se répercuter sur la sphère publique, une pratique intellectuelle animée par une sorte de sens civique de l'écriture qui trouve dans la redécouverte du passé et des origines historiques d'une nation une possibilité concrète de redéfinir les bases communautaires d'une société en constante évolution.

Loin d'exprimer une posture naïve, une confiance illusoire dans le pouvoir de la parole et de l'écriture, ce regard optimiste s'appuie, au contraire, sur la constatation que la théorie adornienne n'est pas morte. Elle ne reste pas sans conséquences ou sans réponses, car dans sa leçon nous pouvons retrouver la juste direction pour restituer finalement à littérature son *agency*, son pouvoir immanent de réveiller les consciences assoupies et sa capacité spécifique de redonner la voix aux exclus. Ce qui équivaut de dire que la littérature – ou, du moins, la littérature authentique, utile – peut être encore considérée comme un art performatif. C'est-à-dire, une forme d'écriture « che agisce modificando la percezione che (presumibilmente) il lettore ha del passato, e con essa la sua posizione rispetto a esso »<sup>181</sup>, d'après la formulation éclairante de Giuliana Benvenuti.

En poussant un peu plus loin ses observations sur le roman néo-historique, elle ajoute : « è inevitabile, d'altronde : là dove la scrittura è indirizzata a uno scopo etico e insieme politico, essa non può fare a meno di puntare a modificare pratiche e comportamenti, in questo caso attraverso quella che potremmo definire una “ memoria che prende posizione ” »<sup>182</sup>. Benvenuti fait évidemment référence, ici,

---

<sup>181</sup> « Qui agit en modifiant la perception que le lecteur (normalement) a du passé et, par conséquent, sa position par rapport à ceci ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 108.

<sup>182</sup> « Il est d'ailleurs inévitable : là où l'écriture est adressée vers un but éthique et politique à la fois, elle ne peut pas éviter de tendre vers la modification des pratiques et des comportements, dans ce cas par le biais de ce que nous pouvons définir une “ mémoire qui prend position ” ». *Ibidem*. Il est difficile de ne pas remarquer l'écho adornienne dans les mots que Giuliana Benvenuti consacre à cette couche de la littérature actuelle.



aux réflexions du sociologue Paolo Jedlowski, qui s'est largement occupé du problème de la partialité de la mémoire collective, notamment dans ses relations avec le passé colonial<sup>183</sup>. Elle récupère de ses études le concept d'une mémoire située – une mémoire engagée, on pourrait dire, car elle prend position.

Tout en partant d'un cas d'étude différent – l'histoire récente de l'Espagne et la transformation graduelle de la mémoire de la Guerre Civile, de la dictature et de la Transition en un marché, une industrie, comme le dit Javier Cercas<sup>184</sup> –, Ana Luengo arrive néanmoins à des conclusions similaires, en distinguant entre deux typologies de mémoires possibles avec l'appui des théories d'Aleida Assman : il y aurait donc une « mémoire en dépôt » (*Speichergedächtnis*) – la mémoire institutionnalisée des commémorations et des célébrations infructueuses, de façade, ne visant à aucune mise en discussion du passé, désormais figé, cristallisé dans les formes du récit officiel<sup>185</sup> – et une « mémoire en fonction » (*Funktionsgedächtnis*), « es decir la memoria viva que tiene una dimención social y que se afirma, se discute o recrea »<sup>186</sup>.

---

<sup>183</sup> Voir Paolo Jedlowski, « Passato coloniale e memoria autocritica », *il Mulino. Rivista di cultura e di politica*, n. 2, 2009, pp. 226-234.

<sup>184</sup> S'interrogeant à propos du cas éditorial espagnol, Cercas affirme, dans les pages de *El impostor*, que « lo que había empezado como una necesidad profunda del país se convirtió muy pronto en otra moda superficial. [...] Era la transformación de la memoria histórica en la industria de la memoria. [...] Qué es la industria de la memoria ? Un negocio. Que produce ese negocio ? Un sucedáneo, un abaratamiento, una prostitución de la memoria ; también una prostitución y un abaratamiento y un sucedáneo de la historia, porque, en tiempos de memoria, ésta ocupa en gran parte el lugar de la historia ». Javier Cercas, *El impostor*, cit., p. 305. (« Ce qui avait commencé comme une nécessité profonde du Pays se convertit bientôt en une autre mode superficielle. [...] C'était la transformation de la mémoire historique en industrie de la mémoire. [...] Qu'est-ce que l'industrie de la mémoire ? Une entreprise. Qu'est-ce que l'entreprise produit ? Un succédané, un abaissement, une prostitution de la mémoire ; une prostitution et un abaissement et un succédané de l'histoire aussi, car, en temps de mémoire, celle-ci occupe largement la place de l'histoire »).

<sup>185</sup> En d'autres termes, ces manifestations culturelles stériles et asservies dont parlait Adorno.

<sup>186</sup> « c'est-à-dire la mémoire vivante qui a une dimension sociale et qui s'affirme, qui débat ou qui récrée ». Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía, 2004, p. 32. Pour approfondir ces deux volets différents de la mémoire collective, nous renvoyons également à l'étude originale d'Aleida Assmann, *Zeit und Tradition : Kulturelle Strategien der Dauer. Beiträge zur Geschichtskultur*, Cologne ; Weimar ; Vienne, Böhlau, 1999.

Si les œuvres de notre *corpus* affichent toutes la même tendance à s’inscrire dans les lignes de la récupération d’une mémoire historique qui prend finalement position en sortant de son dépôt, nous pouvons alors conclure aisément que

nelle pratiche letterarie di questi anni a essere predominante è un uso pubblico della storia, con l’intenzione evidente da parte dello scrittore di contribuire a fugare e insieme ad alimentare quella che sembra essere una recente ossessione per il passato, cui la cultura e la società chiedono di tornare a legittimare il presente dopo la crisi postmodernista<sup>187</sup>.

Charlotte Delbo, en refusant l’idée du geste artistique gratuit, de l’art pour l’art, disait à propos de la *praxis* littéraire :

or, écrire est un acte qui engage tout l’être. C’est un acte grave, dangereux. Il y faut du courage. On y risque parfois sa vie et sa liberté (qu’on songe aux écrivains dans les régimes totalitaires), toujours sa réputation, son nom, sa conviction, sa tranquillité, quelque fois sa situation, souvent ses amitiés. On met en jeu sa sensibilité, ce qu’il y a de plus profonde en soi. On s’arrache la peau. On se met à vif<sup>188</sup>.

Si les mots de Charlotte Delbo évoquent le souvenir de la conception éthico-esthétique élaborée par Adorno, nous croyons que les œuvres des auteurs étudiés affichent cette même conception de l’écriture en tant que prise de position, en tant que posture étique face à la violence du monde, en tant que forme et instrument d’une capacité et d’un pouvoir d’action sur le monde que Littell, Cercas et Wu Ming explorent sans pose.

---

<sup>187</sup> « Dans les pratiques littéraires de ces années, c’est un usage public de l’histoire qui prédomine, avec l’intention évidente de la part de l’écrivain de contribuer à dissiper et à alimenter au même temps celle qui apparaît comme une obsession récente pour un passé auquel la culture et la société contemporaines demandent de revenir à légitimer le présent après la crise postmoderniste ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pp. 114-115.

<sup>188</sup> Charlotte Delbo, « Même l’humoriste n’écrit pas pour s’amuser », *Le Monde*, 23 septembre 1981, p. 16.

## Chapitre 3

### *La guerre protagoniste*

*Le monde s'est traduit pour moi par la guerre,  
ce qui est une expérience du monde singulière.  
Ça donne en tous cas une grille de lecture sur  
le reste du monde qui est particulière.*

JONATHAN LITTELL

Nous avons appris des pages précédentes qu'il y a eu, au cours des décennies dernières, un changement de paradigme dans l'écriture fictionnelle du passé et que les auteurs de l'hyper-contemporanéité manifestent souvent une prédilection, bien accueillie par le public, pour l'interrogation bidirectionnel des événements traumatiques. Dans les romans néo-historique, de fait, l'Histoire termine d'être un décor, un prétexte et elle revient finalement au tout premier plan, se situant au centre même de la création artistique et du questionnement littéraire d'un écrivain qui s'approche de plus en plus à la discipline historique, constamment fasciné par les archives et les témoignages d'un passé qu'il essaie de comprendre, qu'il veut saisir dans toute sa complexité ne se limitant plus à le représenter statiquement. C'est bien là l'un des points de force de ces formes actuelles d'écriture, la valeur intrinsèque et l'essence innovatrices qui les distinguent par rapport aux expressions canoniques du roman historique traditionnel.

Interrogé par un journal allemand, *Die Zeit*, sur les raisons profondes de l'émergence toute récente de la mémoire en tant que centre d'intérêt politique et culturel et de l'Histoire en tant que protagoniste indiscutable de la scène littéraire (non seulement) en Espagne, l'écrivain catalan Javier Cercas répond :

el interés por la Guerra Civil no es completamente nuevo. Desde los años setenta proliferan los estudios académicos al respecto. Lo que ha cambiado radicalmente es la forma en que contemplamos nuestra historia más reciente. Pienso que ha sido mi generación, que ronda los cuarenta, la que ha creado este nuevo interés. Y desde hace dos años se ha intensificado explosivamente. Toda la sociedad habla de ello, sobre todo la gente joven. He recibido muchas cartas de chicos de dieciocho años que quieren saber por qué alguien se hizo fascista, qué sucedió realmente durante la guerra y la posguerra. Esto no tiene nada que ver con revisionismo. No tiene nada que ver con culpa. Esta generación no quiere saber más que la verdad<sup>189</sup>.

Cette brève et pourtant très aiguë observation de Cercas nous révèle bien plus qu'il ne semble à une première lecture. Tout d'abord elle nous signale un changement fort et bien visible (*ha cambiado radicalmente*) par rapport au passé et à la manière d'approcher la connaissance et la reconstruction historique : une fois de plus, nous voyons donc que cette branche de la littérature contemporaine dont Cercas est l'un des représentants privilégiés offre une perspective nouvelle par rapport à la représentation du passé, un regard frais et original sur l'histoire qui affecte bien évidemment la manière d'écrire la guerre dont ce passé est pétri. Ce qui résulte inédit dans ces œuvres est donc en premier lieu la façon de regarder à l'histoire – et à la guerre, en particulier – en l'assumant en tant qu'axe central du roman, la pièce principale d'un casse-tête narratif construit sur ce chaînon fondamental. Ce qui est confirmé de manière plus explicite à la fin de la réponse de Cercas, quand il souligne que la seule chose importante est la vérité.

Il n'est donc pas question, dans ces œuvres, d'attribuer des responsabilités ou d'apporter des jugements (*no tiene nada que ver con la culpa*), ni de nier, d'estropier ou d'inventer un passé différent (*esto no tiene nada que ver con*

---

<sup>189</sup> « L'intérêt pour la Guerre Civil n'est pas tout à fait neuf. À partir des années soixante-dix les études académiques au sujet se multiplient. Ce qui a radicalement changé est la forme de contempler l'histoire plus récente. Je pense que ma génération, d'environ quarante ans, a été celle qui a créé ce nouvel intérêt. Et depuis deux ans il s'est intensifié de manière explosive. Toute la société en parle, et les jeunes gens en particulier. J'ai reçu beaucoup de lettres de garçons de dix-huit ans qui veulent savoir pour quelle raison quelqu'un s'est fait fasciste, ce qui s'est passé réellement pendant la guerre et l'après-guerre. Ceci n'a rien à voir avec le révisionnisme. Il n'a rien à voir avec la faute. Cette génération ne veut savoir que la vérité ». Javier Cercas, « Wahrheit, um jeden Preis. Ein Gespräch mit dem spanischen Schriftsteller Javier Cercas », *Die Zeit*, 22 mai 2003, édition numérique [[http://www.zeit.de/2003/22/Spanien\\_2fCercas](http://www.zeit.de/2003/22/Spanien_2fCercas)]. L'entretien, cité dans sa version espagnole, est tiré de Patricia Cifre Wibrow, « Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina* », cit., p. 217.

*revisiónismo*) : il s'agit tout simplement de comprendre, de montrer, de transmettre, dans la mesure du possible, ce qui s'est réellement passé pendant la guerre, avec toute sa suite de conséquences et de répercussions (*qué sucedió realmente durante la guerra y la post-guerra*). Il y a là une nécessité manifeste de pénétrer dans cette énigme qui est l'histoire récente pour deux générations – la seconde et la troisième – qui n'ont pas directement vécu la guerre mais qui en ressentent les effets, au niveau politique aussi bien que sur un plan socio-culturel.

La génération de l'auteur aurait ainsi la responsabilité, « la obligación de responder a las preguntas planteadas por los integrantes de la generación siguiente, una generación educada en el absoluto desconocimiento de su propia historia »<sup>190</sup>. Voilà donc le moteur qui fait démarrer la pulsion, voire la vocation historicisante qui anime l'écriture de Cercas, un auteur qui, comme bien d'autres collègues, voue sa *praxis* littéraire à une protagonisation de l'Histoire orientée à la quête d'une vérité jusqu'à présent frustrée, niée ou inaccessible. De plus, en faisant remarquer que l'intérêt public pour la (ré)découverte du passé a subi une intensification significative dans les deux années dernières, Cercas se pose en quelque sorte, avec son *Soldados de Salamina*, comme le point de départ, comme l'année zéro de ce phénomène social et littéraire explosif et très productif, du moins pour ce qui concerne le panorama espagnol<sup>191</sup>.

En exposant ses réflexions autour du rôle de l'intellectuel – et de l'écrivain en particulier – à l'intérieur de la société contemporaine, Cercas déclare ouvertement à l'historien et journaliste Justo Serna : « entender la Falange, o el fascismo, o a Rafael Sánchez Mazas. Por supuesto que quise hacerlo : era mi obligación »<sup>192</sup>. Et si l'on peut difficilement saisir un phénomène ou un événement passé dans toute sa complexité en le laissant sur le fond, il faudra au contraire le

---

<sup>190</sup> « L'obligation de répondre aux questions posées par les membres de la génération successive, une génération éduquée dans une ignorance absolue de sa propre histoire ». Patricia Cifre Wibrow, « Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina* », cit., p. 217.

<sup>191</sup> N'oublions pas que le roman est publié en 2001, tandis que l'interview citée date de 2003.

<sup>192</sup> « Comprendre la Phalange, ou le fascisme, ou Rafael Sánchez Mazas. Bien sûr que je le voulais : c'était mon devoir ». Justo Serna, Javier Cercas, « El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas », *Ojos de Papel*, 26 juin 2006, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : [http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article\\_id=2422](http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article_id=2422). [Date de la dernière consultation : 17 août 2017].

placer au centre même de la scène et donc de l'écriture pour décerner quelque bribe de cette vérité et de cette connaissance historique qui animent la procédée littéraire.

Sans trop s'éloigner des réflexions sur la fonction et la position de la guerre avancées par rapport à l'écriture de Javier Cercas, Marina Davies affirme à propos de *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell que « la Seconde Guerre mondiale est le moteur principal de son intrigue » ; c'est pourquoi, « au lieu de nous présenter un personnage qui se trouve de temps en temps impliqué dans un événement historique majeur, Littell insère Aue dans beaucoup d'épisodes importants et déterminants de la Seconde Guerre mondiale »<sup>193</sup>. Le *focus*, le centre narratif du roman ne serait donc pas son protagoniste, l'officier des SS Maximilien Aue, quant plutôt l'Histoire en elle-même, la guerre qu'il se trouve à vivre tout d'abord et puis à l'écrire en tant que témoin directe de ces « événements majeurs » dont parle Marina Davies. En poussant plus loin ces considérations sur la nature du protagoniste et sa place dans le roman par rapport à la Seconde Guerre mondiale et au génocide, nous pourrions même dire que le jeune officier n'est autre chose qu'un instrument que le narrateur – un Maximilien Aue vieilli rédigeant ses mémoires de la Shoah et du régime hitlérien – emploie pour enregistrer la guerre et le comportement humain – le sien et celui d'autrui – face à l'horreur du conflit. D'où son identification avec une caméra et son obsession photographique : « Je m'observais en permanence : c'était comme si une caméra se trouvait fixée au-dessus de moi, et j'étais à la fois cette caméra, l'homme qu'elle filmait, et l'homme qui ensuite étudiait le film »<sup>194</sup>.

Si les réflexions de Pauline de Tholozany renforcent nos observations en allant dans la même direction, nous pouvons certainement dire que

son fantasme [de Max] d'un regard « total », qui expliquerait « tout », qui lui permettrait de comprendre et de comprendre entièrement comment ces actes de guerres viennent à se produire, comment un homme ordinaire en arrive à les commettre, ce fantasme, donc, de compréhension totale, et le fait qu'il soit

---

<sup>193</sup> Marina Davies, *op. cit.*, p. 175.

<sup>194</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 106.

métaphorisé tout au long du livre par le trope du regard, porte une *signification* non pas psychologique ou psychanalytique, mais bien *d'ordre théorico-historique*<sup>195</sup>.

Encore une fois nous voyons donc cette nécessité de comprendre qui s'impose impérieusement dans le roman de Littell de la même manière qu'elle animait l'écriture de la guerre de Cercas. Youssef Ferdjani l'a bien remarqué : « Aue est comme un filtre à travers lequel on peut observer la barbarie »<sup>196</sup>. Le mérite de Jonathan Littell serait donc celui d'avoir « fait de la guerre et du génocide des sujets littéraires »<sup>197</sup>, ce qui lui a aussi bien attiré beaucoup de critiques, dont on aura l'occasion de parler plus loin.

Si Cercas et Littell ont donc choisi d'ériger l'Histoire et la guerre au rang de protagonistes, en prenant ainsi leurs distances par rapport aux formes plus traditionnelles du roman historique moderne, Wu Ming dans ses œuvres « chorales » en fait de même. Les premières pages de *L'armata dei sonnambuli* nous offrent, en ce sens, un passage exemplaire :

Te lo si conta noi, com'è che andò. Noi che s'era in Piazza Rivoluzione. Qualchedun altro te lo conterebbe – e magari te l'ha già contato – come son buoni tutti, cioè a dire col salinzucca di poi, dopo aver occhiato le stampe sui libri, varda, c'è Madama Ghigliottina, c'è il ritratto di Robespierre, volti la pagina e c'è la mappa delle battaglie, e dal capo alla coda si snocciolano gli anni così, come fossero olive : 1789, 1793, 1794. Uno sa già com'è andata a finire – tanto, dice, per quelli come noi come deve finire? – e allora la conta dal di fuori della mischia, tutto compunto, come da invetta a una torre. [...] Adesso te lo si conta, com'è che andò dopo. Non come son buoni tutti, ma come si è buoni noi<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> Pauline de Tholozany, *op. cit.*, p. 203. L'utilisation de l'italique posant l'accent sur le concept clé de la citation vise à souligner l'affinité très précise entre les théories avancées par l'autrice à ce propos et nos propositions.

<sup>196</sup> Youssef Ferdjani, « *Les Bienveillantes* : le National-socialisme comme mal métaphysique », in Murielle Lucie Clément (éd.), « *Les Bienveillantes* » de Jonathan Littell, cit., p. 264.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> « Nous, l'on te conte comment ça s'est passé. Nous qu'on était en Place de la Révolution. Quelqu'un d'autre pourrait te le conter – et peut-être il te l'a conté déjà – comment tout le monde est bon, à savoir à dire, avec le bonsens de puis, après avoir œillé les estampes sur les livre, regarde, il y a Madame la Guillotine, il y a le portrait de Robespierre, en tournant la page il y a la carte des batailles, et dès la tête à la queue l'on dénoyaute ainsi les années, comme si elles étaient des olives : 1789, 1793, 1794. Un sait déjà comment ça s'est terminé – de toute façon, on dit, pour ceux comme nous comment ça doit terminer ? – et alors il la conte du dehors de la mêlée, tout mesuré, comme

La question centrale, là aussi, reste celle de raconter l’histoire de la Révolution, de la Terreur – et, plus en détail en ce qui concerne ce morceau spécifique, de l’exécution du roi finalement déposé, Louis XVI – « comment ça s’est passé » réellement, et ce narrateur pluriel que Wu Ming met en scène est autorisé à le faire car il était là, il a vu et vécu ces années cruciales du conflit social. Ce narrateur plural – un *nous* à la langue fortement imprécise, incorrecte, renvoyant évidemment à la gens du peuple – prend la parole en tant que témoin en nous demandant par conséquent de lui faire confiance. Autrement dit, il serait digne de foi car il raconte l’histoire révolutionnaire du dedans et non pas, comme les autres, du dehors de la mêlée (*dal di fuori della mischia*), avec la distanciation de quelqu’un qui n’était pas impliqué (*come da invetta a una torre*).

Il est bien évident alors que dans les trois cas étudiés l’Histoire revêt un rôle fondamental, elle remonte au premier plan de la narration s’imposant distinctement en tant que sujet privilégié des romans dont les personnages principaux ne seraient que des témoins. Se trouvant au bon endroit au bon moment, ils sont donc bien placés pour observer la guerre et pour analyser les comportements humains en ces temps obscurs, pour étudier la nature intime du conflit et réfléchir finalement sur ses conséquences socio-culturelles, les *focus* véritables, les centres d’intérêt ultime de ces narrations.

### 3.1. Quelles guerres et pourquoi ?

La guerra era l’invisibile ovunque, il suo battito gonfiava le vene degli uomini, suonava con le campane dei villaggi, tuonava la notte durante la tempesta. La guerra erano i giorni del calendario. Era la cifra del secolo. Era il lamento dei poveri, la rabbia

---

d’ausommet d’une tour. [...] Maintenant, nous, l’on te conte comment ça s’est passé après. Non pas comment tout le monde est bon, mais comment nous l’on est bon » . Wu Ming, *L’armata dei sonnambuli*, cit., pp. 11, 21. [C’est nous qui traduisons, en essayant de répliquer en français l’effet mimétique de ce passage qui imite la voix populaire dans une parlée qui vient “ d’en bas ”, pour récupérer une expression introduite en précédence par Federico Bertoni (voir au chapitre « 2.3 À la recherche de l’agency perdue », *supra*) – un concept très cher à Wu Ming renvoyant à la culture *underground* ou à la contre-culture –, avec les fautes linguistiques, les expressions et les structures colloquiales, voire dialectales].



dei deboli. Era la fame. Era la morte<sup>199</sup>. La guerra quando si combatteva davvero era un tempo vivido, un presente dilatato, una libertà inattesa. La cera della memoria s'è fatta dura come granito, e il massacro non lascia tracce evidenti. La guerra, che prima era un luogo, il fronte, ed era immagini di corpi, odori di fiamme e carogna, fragori d'esplosione, ora è invisibile, ovunque, e nessuna cerimonia riesce a estirparla<sup>200</sup>. La guerra es por excelencia el tiempo de los héroes y de los poetas, y en los años treinta poca gente empeñó tanta inteligencia, tanto esfuerzo y tanto talento como él [Sánchez Mazas] en conseguir que en España estallara una guerra<sup>201</sup>. C'était donc cela, la guerre, un pays de fées perverti, le terrain de jeux d'un enfant dément qui casse ses jouets en hurlant de rire, qui jette gaiement la vaisselle par les fenêtres<sup>202</sup>. Ovunque si parlava di guerra, nessuno pensava ad altro. Adesso la guerra era dappertutto. La guerra non è davvero guerra finché il fratello non ammazza il fratello. La miseria e la fame fanno crescere in fretta. La guerra rende decrepiti. La guerra tra genti diverse, senza nessuna legge comune, è per forza crudele, gli episodi di pietà sono assenti, l'anima bestiale si mostra nelle forme più ripugnanti.<sup>203</sup> No sé quién dijo que, gane

---

<sup>199</sup> « La Guerre était l'invisible partout ; son pouls frappant les fibres des hommes, sonnait avec les cloches des villages, tonnant la nuit pendant l'orage. La Guerre, c'était la date journalière du calendrier. C'était le chiffre du siècle. C'était la plainte des pauvres ; la rage des faibles. C'était la faim. C'était la mort ». Voilà l'épigraphe que Wu Ming a choisi pour *L'invisible ovunque* (cit., p. 3). Il s'agit d'un passage du *Requiem pour les morts d'Europe*, écrit en 1917 à Genève par le poète Yvan Goll (*Le Cœur de l'Ennemi. Poèmes actuels*, Edition de la Revue littéraire des Primaires, Les Humbles. Cahier n. 12, Avril 1919, pp. 12-13). La citation est très significative car elle donne une explication du titre qui renvoie ainsi directement à la guerre, à sa substance même, en confirmant une fois de plus que la guerre n'est pas qu'un décor, le livre entier se construisant comme une réflexion sur le conflit qui nous recevons dans quatre récits qui ne sont finalement que « quatre variations sur le thème de la Première Guerre mondiale » (Fabio Disingrini, « Wu Ming in fuga dalla storia : *L'invisible ovunque* », *La balena bianca*, édition numérique, pages non numérotées. Article consultable au lien qui suit : <http://www.labalena Bianca.com/2016/03/16/wu-ming-in-fuga-dalla-storia-linvisibile-ovunque/>. [Date de la dernière consultation : 11 août 2017]).

<sup>200</sup> « La guerre, quand on se battait vraiment, c'était un temps vif, un présent étendu, une liberté inattendue. La cire de la mémoire s'est faite dure comme le granit, et le massacre ne laisse pas des traces évidentes. La guerre, qui était un lieu auparavant, le front, et elle était les images de corps, les odeurs de flamme et de charogne, les bruits des explosions, elle est désormais invisible, partout, et aucune cérémonie ne peut l'éradiquer ». *Ivi*, pp. 30, 56.

<sup>201</sup> « La guerre est par excellence le temps des héros et des poètes, et dans les années trente peu de gens mit en gage tant d'intelligence, tant d'efforts et de talent comme lui [Sánchez Mazas] pour qu'une guerre éclatât en Espagne ». Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 80.

<sup>202</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 127.

<sup>203</sup> « Partout, on parlait de la guerre, personne ne songeait à rien d'autre. Maintenant, la guerre était partout. La guerre n'est pas vraiment la guerre jusqu'à ce que le frère ne tue son frère. La pauvreté et la faim font grandir rapidement. La guerre te fait décrépiter. La guerre entre des gens différentes, qui n'ont pas de lois communes, est forcément cruelle, les épisodes de miséricorde sont absents,

quien gane las guerras, las pierden siempre los poetas. [...] El 29 de octubre de 1933, en el primer acto público de la Falange Española, en el teatro de la Comedia de Madrid, José Antonio Primo de Rivera, que siempre andaba rodeado de poetas, había dicho que « a los pueblos no los han movido nunca más que los poetas ». La primera afirmación es una estupidez ; la segunda no : es verdad que las guerras se hacen por dinero, que es poder, pero los jóvenes parten al frente y matan y se hacen matar por palabras, que son poesía, y por eso son los poetas los que siempre ganan las guerras<sup>204</sup>. Inlassable, méthodique, le gigantesque dispositif que nous avons mis en place continuait à détruire ces gens. Il semblait que cela n'arrêterait jamais. Depuis les débuts de l'histoire humaine, la guerre a toujours été perçue comme le plus grand mal. Or nous, nous avons inventé quelque chose à côté de quoi la guerre en venait à sembler propre et pure, quelque chose à quoi beaucoup déjà cherchaient à échapper en se réfugiant dans les certitudes élémentaires de la guerre et du front. Même les boucheries démentielles de la Grande Guerre qu'avaient vécues nos pères ou certaines de nos officiers plus âgés, paraissaient presque propres et justes à côté de ce que nous avons amené au monde. Je le trouvais extraordinaire. Il me semblait qu'il y avait là quelque chose de crucial, et que si je pouvais le comprendre alors je comprendrai tout<sup>205</sup>.

Ce petit collage de citations tirées des romans du *corpus* visant à reproduire le chaos et l'invasivité de la guerre, l'étourdissement des personnages pris dans le tourbillon du conflit, à la merci d'événements et de forces majeures, nous laisse peu de doutes sur la place que l'Histoire, interrogée dans ses moments les plus sombres et dans les actes les plus barbares, vient occuper dans les œuvres étudiées. Si Gianfranco Rubino repérait dans le passé un *sujet fondamental* de certaines productions actuelles, les œuvres de Cercas, Littell et Wu Ming ne font certainement pas exception. Les trois auteurs abordent tous l'Histoire en tant que

---

l'âme bestiale se manifeste sous les formes les plus odieuses ». Wu Ming, *Manituana*, cit., pp. 447, 450, 564, 581, 509.

<sup>204</sup> « Je ne sais pas qui a dit que, peu importe qui gagne les guerres, les poètes les perdent toujours. [...] Le 29 octobre 1933, lors du premier acte public de la Falange espagnole, au Théâtre de la Comédie de Madrid, José Antonio Primo de Rivera, qui était toujours entouré par des poètes, avait dit que “ il n'y a rien qui remue les peuples comme les poètes ”. La première déclaration est stupide ; la seconde, non : il est vrai que les guerres sont menées pour l'argent, qui est une forme de pouvoir, mais les jeunes partent pour le front et ils tuent et se font tuer pour des mots, qui sont de la poésie, et sont donc les poètes qui gagnent toujours les guerres ». Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, cit., p. 49.

<sup>205</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 127.

noyau problématique, en tant qu'énigme à dissoudre là où elle paraît se soustraire à tout déchiffrement : c'est-à-dire, dans la guerre. Mais de quelles guerres s'agit-il ? Est-ce qu'il y a un ou des conflits privilégiés ? Et encore : comment choisir une guerre plutôt qu'une autre ? Qu'est-ce que ces choix nous révèlent sur les enjeux représentatifs ? Un regard plus près sur les œuvres du *corpus* nous donne des indices, ouvrant des pistes possibles pour répondre aux questions soulevées.

Nous avons déjà présentés en passant dans les pages précédentes les œuvres de nos *case-studies*, mais nous voudrions maintenant éclairer mieux la nature et le contexte historique des œuvres traitées. *Les Bienveillantes* est l'œuvre principale de Jonathan Littell, un jeune écrivain américain d'origine juive vivant en Espagne qui choisit le français comme langue artistique – ce qui, répétons-le, le consacre sur la scène public tellement impérieusement que le gouvernement lui concède la naturalisation française autrefois nié comme forme de reconnaissance pour les mérites et la valeur de l'œuvre. Il s'agit, en particulier, d'un roman-fleuve (presque neuf cents pages qui deviennent mille quatre cents dans la version de poche) écrit en forme de mémoires de Maximilien Aue, un vieil industriel spécialisé dans la production de dentelles – un détail important dans l'économie de la construction narrative de son discours, la dentelle représentant une sorte de mis en abyme de la structure formelle du texte<sup>206</sup> – qui vit en France sous un faux nom. Il est obligé de

---

<sup>206</sup> La dentelle serait en effet le corrélatif, sur le plan matériel, de la nature du souvenir humain. C'est le protagoniste-narrateur lui-même qui suggère et autorise la comparaison, en avouant, dans les premières pages du livre, d'avoir « fini pour prendre goût à la dentelle, cette ravissante et harmonieuse *création de l'homme* » (Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 25. [L'italique est à nous]). Le souvenir, comme travail de mémoire, ne serait donc qu'une autre création humaine, au pair de la dentelle avec laquelle partage, de plus, une morphologie intimement discontinuée, faite d'une alternance plus ou moins consciente et savante de pleins et de vides. Il n'est pas difficile de reconnaître ici l'influence des études de Paul Ricœur sur la composition, la structuration et la sélection des procédés de remémoration (Voir Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000. Nous renvoyons en particulier le lecteur à la première partie, « De la mémoire et de la réminiscence », pp. 3-163). Mais ce qui est plus intéressant de noter est sans doute le fait que la fabrique de la dentelle entre en collision avec la fabrique de la mémoire en venant à créer un effet-miroir par rapport à la relation entre la réalité historique évoquée et sa narration fictionnelle. L'équivalence est mise en place par le même narrateur de manière conscient et insistée. Tout au début du roman, où le vieil Aue explique pourquoi il a décidé de conter finalement son histoire, il observe lucidement : « Je suis une véritable *usine à souvenir*. J'aurai passé ma vie à *manufacturer des souvenirs*, même si l'on me paye plutôt, maintenant, pour *manufacturer de la dentelle* » (Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 14. [Italique à nous]). Si le choix des termes renvoyant à la dimension de la production, de la fabrication (*usine, manufacturer*) évoque à l'esprit du lecteur plus attentif le débat sur la récupération de la mémoire historique et toute la querelle dérivante sur

cacher son identité réelle car il était, lors de la Seconde Guerre mondiale, un officier zélé des SS nazies impliqué dans les phases les plus délicates et barbares du délire d'omnipotence hitlérien et du génocide du peuple juif. Tout au long des sept chapitres du livre<sup>207</sup>, Max nous accompagne dans une descente aux enfers en nous faisant témoins indirects, grâce à ses souvenirs, des épisodes décisifs du conflit mondial qu'il nous raconte – mais il faudrait dire qu'il nous les montre par la vivacité de son écriture – avec une précision et une abondance de détails maniaques et franchement nauséabondes.

Tout en n'étant pas un texte fictionnel, nous avons décidé d'inclure aussi bien *Le Sec et l'humide* dans nos études. Il s'agit d'un essai que Littell écrit en 2002, pendant la phase de documentation et de recherche historiographique en vue de l'écriture de *Les Bienveillantes*. Dans ce texte, il applique les théories du « Moicarapace » fasciste de Klaus Theweleit<sup>208</sup> sur *La campagne de Russie* et d'autres textes de Léon Degrelle. Cette étude se révèle ainsi très importante pour l'élaboration du personnage fictif de Maximilien Aue, dont l'imagination et la structure verbale sont largement influencées par l'analyse des écrits de Degrelle. Littell est aussi bien l'auteur de *Carnets de Homs*<sup>209</sup> qui nous offre la transcription fidèle de deux carnets de notes que Littell a prises en 2012, lors de son voyage

---

son *industrialisation*, le parallèle souvenir / dentelle constitue, de plus, une sorte de mise en abyme de la structure du livre. Pour approfondir cet aspect fondamentale dans la composition du livre faisant correspondre le plan formel de l'œuvre avec la dimension conceptuelle des contenus, nous renvoyons le lecteur à l'analyse très précise proposé par Antoine Jurga dans un essai au titre parlant : « La dentellerie du réel » (in Lucie Clément Murielle (éd.), *op. cit.*, pp. 47-72). Yolanda Viñas del Palacio également a réfléchi sur cette indication du narrateur, « d'autant plus précieuse qu'elle oriente la lecture vers la production de sens, le lecteur devant reproduire le travail qui a présidé à la création » (Yolanda Viñas del Palacio, « Max Aue manufacture de la dentelle. La lecture dans *Les Bienveillantes* », in Lucie Clément Murielle (éd.), *op. cit.*, p. 244).

<sup>207</sup> Les chapitres du roman, comme a été souligné à plusieurs reprises, portent chacun le nom d'une dance composante une suite musicale : il s'agit, notamment, de « Toccata » (pp. 11-43), « Allemande I et II » (pp. 45-484), « Courante » (pp. 485-613), « Sarabande » (pp. 615-763), « Menuet (en rondeaux) » (pp. 765-1234), « Air » (pp. 1235-1303) et la « Gigue » finale (pp. 1305-1390). La correspondance, parfois antiphrastique, entre l'élément musicale et le ton ou le contenu des chapitre a bien été approfondie et analysée dans la « Conversation à Beyrouth » qui a eu lieu entre Jonathan Littell et Richard Millet (*op. cit.*). Nous renvoyons également le lecteur à la « Conversation sur l'histoire et le roman » entre Littell et Pierre Nora (cit.).

<sup>208</sup> Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, vol. 1 et 2, Hambourg, Rohwolt, 1978.

<sup>209</sup> Jonathan Littell, *Carnets de Homs*, Paris, Gallimard, 2012.

clandestin en Syrie, où il a assisté au soulèvement d'une partie de la ville de Homs contre le régime de Bachar al-Assad. Il s'agit d'une enquête menée sur le terrain même du conflit, un document écrit dans des conditions extrêmes, qui témoigne des atrocités du gouvernement syrien et de la résistance obstinée du peuple en révolte. L'absence totale de fiction marque également *Tchéchénie, An III*<sup>210</sup>, un reportage sur le régime de la terreur qui règne dans le Pays à l'heure de la troisième année de gouvernement du dictateur Ranzman Kadyron dans une région qui devrait officiellement être pacifiée mais qui, de fait, ne l'est absolument pas, la paix et le sentiment de calme et de sécurité n'étant qu'une façade.

Si l'attention de Littell ne se borne donc pas à une guerre spécifique, Cercas non plus ne se limite au contexte national. Il est bien vrai que le roman qui le consacre sur la scène littéraire internationale porte sur un épisode curieux de la Guerre Civile et qu'il reviendra souvent sur cette guerre fratricide ainsi que sur les années du Franquisme et de la Transition vers la démocratie, mais il écrit aussi bien sur la Seconde Guerre mondiale et le génocide nazi et sur la guerre du Viêt Nam.

*Soldados de Salamina*, paru en 2001 et immédiatement traduit dans une vingtaine de langues, est la reconstruction d'un épisode énigmatique bien précis, une sorte d'anecdote de la Guerre Civile qui fascine et obsède l'auteur. Condamné à mort par fusillade, Rafael Sánchez Mazas, écrivain et idéologue de la Phalange, parvient à s'enfuir du peloton d'exécution se cachant dans la forêt. Un soldat républicain anonyme le découvre, les deux adversaires se fixent longtemps dans les yeux, puis le républicain s'en va, en décidant d'épargner mystérieusement la vie de Sánchez Mazas. De là, l'enquête historique sur la biographie du phalangiste déclenche, ouvrant l'espace pour réfléchir – une constante dans les romans de Cercas – sur les modalités de raconter et, par conséquent, de commémorer cette saison sanglante de l'histoire ibérique. L'anecdote spécifique n'est donc que le *clinamen*, le prétexte que l'auteur saisi pour démarrer une enquête plus profonde sur la période de la Guerre Civile et sur les conséquences d'un conflit fratricide – souvent banalisé par la narration officielle.

---

<sup>210</sup> Jonathan Littell, *Tchéchénie, An III*, Paris, Gallimard, 2009.

Le jeu de regards croisés entre les deux protagoniste-observateurs régissant le schéma fictionnel de *Soldados de Salamina* donne lieu à une exposition en parallèle de deux perspectives possibles sur la guerre civile qui a procuré à Cercas beaucoup de critiques. Accusé d'une sorte de connivence franquiste, aux yeux des détracteurs, il n'y aurait pas, dans les œuvres de Cercas, une condamnation assez nette de la dictature, de la Phalange et des activités franquistes en général ; ce qui rendrait Cercas coupable de propager et alimenter dangereusement le mythe des « deux Espagnes » qui est à la base du *pacto de olvido*<sup>211</sup>.

En dépit des accusations et des critiques qui taxent l'étrange roman d'un dualisme, d'une schématisation simplificatrice, Cercas vise plutôt ici à entremêler les rôles et les figures opposées du conflit. D'accord avec ses convictions sur la tâche et les possibilités représentatives de la littérature par rapports aux événements traumatiques du passé, souvent éclaircies dans ses entretiens et ses articles, Cercas trace ici un tableau de l'Espagne guerre-civiliste en teintes douces, avec les gris et les tonalités intermédiaires, en arrivant finalement à nier, à démonter, en dernière analyse, ce mythe détournant du « *double bind* ancestral »<sup>212</sup> de mémoire machadienne qui l'ont accusé de propager et alimenter. En d'autres termes, « ciò che effettivamente compie l'autore (affiancando il falangista a due repubblicani, Machado e Miralles) è dire addio al mito delle Dos Españas, demolendo il mito di Caino e Abele e del conseguente e riduttivo modo di interpretare la storia »<sup>213</sup>. Ce

---

<sup>211</sup> Pour approfondir le sujet, nous renvoyons à l'article de José María Ridaio, « El mito de las dos Españas », *Letras Libres*, 30 avril 2010, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/vii-el-mito-las-dos-espanas>. [Date de la dernière consultation : 15 décembre 17]. Nous signalons également l'article de Volker Jaeckel, « Mitos y memorias de las dos Españas : la Segunda República, la Guerra Civil española y el franquismo », *Iberoamericana*, n. 43, nouvelle série, 11<sup>e</sup> année, 2011, pp. 185-192. Pour un exemple des critiques aux représentations du passé de Cercas, nous renvoyons, entre autres, à Francisco Espinoza Maestre, « Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo », *El diario*, 15 mars 2017, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien suivant : [http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion\\_6\\_622647752.html](http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion_6_622647752.html). Nous signalons également l'œuvre de Ramon Rubinat Parellada, *Crítica de la obra literaria de Javier Cercas : una execración razonada de la figura del intelectual*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

<sup>212</sup> Hans-Jörg Neuschäfer, « La memoria del pasado como problema epistemológico: Adiós al mito de la dos Españas », in Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Vervuert Iberoamericana, 2006, p. 152.

<sup>213</sup> Luigi Contadini, *op. cit.*, p. 216.

qui n'équivaut pas du tout à dire que personne n'était coupable, qu'il n'y a pas eu, pendant la guerre, des actions exécrables à condamner ou que se battre dans la bande franquiste ou dans la républicaine était le même. Ce roman va plutôt dans une autre direction : il ne nous donne pas des jugements sur la Guerre Civile et ses acteurs, il vise à raconter l'histoire du conflit des tous les côtés, sous des points de vue et de perspective multipliés, nuancés, pour révéler ces ambiguïtés et ces zones d'ombre qu'une narration strictement manichéenne ne contemple pas. *Soldados de Salamina* se pose ainsi comme une sorte de manifeste programmatique de l'activité littéraire de Cercas affichant sa conception de l'écriture en tant que *praxis* et son rapport à l'histoire traumatique.

En restant sur le passé proche espagnol, *Anatomía de un instante* est la reconstruction soigneusement documentée du coup d'état failli le 23 février 1981. La narration se développe à partir d'un enregistrement des caméras de la télévision nationale<sup>214</sup> : lors de l'élection du successeur d'Alfonso Suárez, un groupe de militaires de la *guardia civil* fait irruption dans l'hémicycle du Congrès des Députés. Le roman est notamment centré sur un seul fragment du film, à savoir l'instant où le président Adolfo Suárez, le vice-président Manuel Gutiérrez Mellado et le secrétaire général du PCE Santiago Carrillo refusent de se plier face à l'agression et, contrairement aux autres députés qui se cachent massivement derrière leurs sièges pour éviter les balles qui volent sur leurs têtes, ils restent assis à leurs places. Cercas congèle le temps sur cette image, qui devient évidemment l'image de couverture du livre<sup>215</sup>. Le roman se propose d'analyser et de reconstruire les raisons et les causes – jamais éclairées au niveau institutionnel – qui ont porté à cet événement emblématique d'une entière saison politique : la Transition.

S'éloignant du thème de la Guerre Civile et de ses séquelles bellicistes, Cercas ne renonce pourtant pas à la représentation de la guerre en déplaçant la ligne du front au Viêt Nam. Dans le roman-témoignage *La velocidad de la luz*, il recueille l'expérience extrême de Rodney, un professeur de l'Université de l'Illinois et

---

<sup>214</sup> La télévision nationale espagnole – RTVE – garde une version complète, beaucoup plus étendue du fragment diffusé, mais, à aujourd'hui, elle reste privée, le film de l'entrée de la *Guardia Civil* dans l'hémicycle du Congrès des Disputés disponible pour le public s'interrompant tout de suite.

<sup>215</sup> Voir à la section « Annexe » l'*Image III*.

collègue du narrateur, enrôlé malgré lui – il est pacifiste – et impliqué dans le massacre de My Khe, où les militaires américains ont tué cinquante-quatre vietnamiens dont la plus grande partie était composée par des femmes, des enfants et des personnes âgées.

S'insérant dans une veine très prolifique, il consacre le roman suivant à la Deuxième Guerre mondiale en soulignant les connexions entre les différents fascismes européens de l'époque et les rapports de l'Espagne franquiste avec la puissance hitlérienne. En parcourant les mensonges d'Enric Marco Batlle, *El impostor* du titre, Cercas creuse dans son histoire privée à la quête d'une vérité qui le dépasse largement. Encore une fois, l'histoire particulière du protagoniste n'est qu'une excuse, un instrument pour représenter la guerre et, dans ce cas spécifique, la Shoah et ses modalités d'ancrage dans la mémoire collective.

« Quince años después de *Soldados de Salamina*, Javier Cercas vuelve a la Guerra Civil con su nueva novela. Ninguna familia escapa a su herencia »<sup>216</sup>, annonce la bande promotionnelle sur la couverture de *El monarca de las sombras*. Ce roman nous mène effectivement à nouveau dans l'Espagne de la Guerre Civile, où Cercas essaie de retrouver les traces de la présence de son oncle, Manuel Mena, engagé volontairement dans les rangs phalangistes. Encore une fois, le plan individuel croise l'histoire collective dans une reconstruction minutieuse du passé conflictuel d'une nation divisée.

Terminons cette brève présentation des histoires et des conflits du *corpus* avec l'hétérogène production de Wu Ming qui ne se focalise pas sur une période ou un territoire spécifique, se consacrant au contraire aux étapes les plus significative de la construction de la Modernité occidentale. Dans un article qui explore la relation étroite qui lie la littérature métahistorique à la pratique ginzburgienne de la micro-histoire, Emanuela Piga, particulièrement intéressée aux modalités littéraires de la transmission de la mémoire, relève avec une grande précision le chiffre narratif d'un roman spécifique de Wu Ming, *Manituana*, mais la considération pourrait bien s'étendre à l'œuvre complète du collectif : « *Manituana* – observe Piga – moves backwards in history in the search for the violent roots of the

---

<sup>216</sup> « Quinze ans après *Soldados de Salamina*, Javier Cercas revient à la Guerre Civile avec son dernier roman. Aucune famille n'échappe à son héritage ».



American nation, and for the roots of the Western world and a dawning that is already in decline »<sup>217</sup>. Une quête des origines et de l'essence même de la culture et du monde occidentaux qui trouve une confirmation directe dans les mots de Wu Ming, qui avoue dans un entretien publié en 2007 : « We were interested in going to the roots of the extreme West, of the rot that lurks at the origin of the category of “ West ” itself »<sup>218</sup>.

*Q*, publié par l'auteur collectif Luther Blissett – dont Wu Ming était partie sans pour autant coïncider avec la totalité du groupe –, est une sanguinaire chevauchée de la durée d'une trentaine d'années à travers l'Europe de la Réforme. Le protagoniste, sans noms et à l'identité changeante, est un capitaine anabaptiste qui se trouve impliqué dans plusieurs soulèvements, dans des guerres et des rebellions différentes, jusqu'à son affrontement final avec *Q*, un émissaire du cardinal Giovanni Pietro Carafa, qui était à l'époque le contrôleur général de l'Inquisition. Dix ans après le grand succès de *Q*, le collectif, désormais réduit à la formation devenue officiellement Wu Ming, publie *Altai*, une histoire qui commence 15 ans après la clôture de *Q* et qui met en scène et récupère plusieurs des personnages de l'œuvre précédente, tout en n'en étant pas une suite. Le roman couvre la période qui va de 1569 à 1571 se centrant sur la guerre entre les Turques et les Vénitiens avec sa tristement célèbre bataille de Lépante.

En suivant l'ordre chronologique des guerres représentées plutôt que l'ordre de parution des romans, nous nous retrouvons, dans les pages de *Manituana*, à l'aube de la révolution qui donnera ses origines aux États-Unis d'Amérique. Le roman s'ouvre en réalité en 1755 sur un prologue qui trace rapidement les antécédents bellicistes de la région en évoquant une bataille de la guerre franco-

---

<sup>217</sup> « *Manituana* recule dans l'histoire à la recherche des racines violentes de la nation américaine et des racines du monde occidental et d'une aube qui est déjà en déclin ». Emanuela Piga, « Metahistory, microhistories and mythopoeia in Wu Ming », *Journal of Romance Studies*, vol.10, n. 1, 2010, pp. 54.

<sup>218</sup> « Nous étions intéressés à remonter vers les racines de l'extrême ouest, de la pourriture qui se cache à l'origine de la notion même d'Occident ». Wu Ming, « The Perfect Storm, or rather, the Monster interview », édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <http://www.manituana.com/documenti/0/8246/EN>. [Date de la dernière consultation : 20 août 2017].

anglaise et introduit des personnages fondamentaux de la narration qui couvre la Guerre d'Indépendance américaine en toute sa durée, dès 1775 à 1783.

Après ce pilastre essentiel de la culture et du monde moderne, c'est le tour d'un autre événement majeur de l'histoire occidentale : la Révolution Française et la période de la Terreur. *L'Armata dei sonnambuli* s'ouvre le 21 janvier 1793 sur la décapitation du roi Louis XVI et se termine le 21 janvier 1795, couvrant une période de deux années exactes coïncidant, à vrai dire, au Régime de la Terreur. L'intrigue principale se centre toutefois sur la tentative du Chevalier D'Yvers, un noble réactionnaire versé dans le mesmérisme, de renverser la jeune République en libérant le Dauphin Louis-Charles de France par le biais d'une armée de somnambules et rétablir ainsi la monarchie en annulant les effets et les conquêtes de la Révolution.

Avec un saut temporel important, nous arrivons à *L'invisibile ovunque*, un recueil de quatre histoires toutes centrées sur la Première Guerre mondiale, sur son invasivité et, surtout, sur la tentative de s'enfuir de la guerre et de ses horreurs, de résister et s'évader de la contingence et de la peur du conflit. L'exploration du passé sanglant et des batailles décisives dans l'histoire occidentale et dans la formation de la Modernité telle que nous la connaissons se termine avec *54*, un chœur d'histoires qui gravitent autour de la Résistance au nazi-fascisme, nous plaçant face aux conséquences de la Guerre Froide et, surtout, de la Seconde Guerre mondiale qui, comme dans le cas de la Révolution Française dans *L'armata dei sonnambuli*, n'est pas représentée directement mais jette les ombres de sa présence constante dans un présent narratif qu'elle affecte largement. Ces derniers romans jouent ainsi, les deux, avec une même conception de continuité de la guerre, du conflit perpétuel qui ne s'achève pas vraiment avec les déclarations de paix et les accords internationaux, mais qui se renouvelle constamment sous des formes différentes de la violence. Le titre même du roman sur la Seconde guerre mondiale, *54*, devient ainsi révélateur d'une stratégie narrative bien efficace, en mettant d'entrée l'accent sur la nature intime d'une œuvre apparemment plus ludique que les autres du collectif. Et pourtant, derrière la façade légère et ses tons farcesques, *54* se propose en tant que « *disinvolta messa in crisi di una rappresentazione consolidata*, la sottile

interrogazione rivolta ad una definizione : quella di “ dopoguerra ” »<sup>219</sup>. L’année ’54 ne serait ainsi que le double du ’45, dont le spectre continuerait à hanter une société globale qui n’a été pacifiée que superficiellement. « Il 54 è il riflesso del 45 », écrit Tommaso de Lorenzis, en ajoutant : « identiche le cifre, con la differenza che, come nelle immagini speculari, esse sono ribaltate. [...] 1954: la guerra continua, il conflitto si è allontanato dal fronte, ma basta superare la prima duna per accorgersi che la lotta prosegue »<sup>220</sup>.

Ce qui résulte bien évident de cet *excursus* dans les thèmes et les histoires que les œuvres du *corpus* récupèrent, c’est un intérêt spécifique pour la guerre en tant

---

<sup>219</sup> « Le questionnement désinvolte d’une représentation consolidée, l’interrogation subtile adressée à une définition : celle d’“ après-guerre ” ». Tommaso de Lorenzis, « La guerra non è finita », *Zic. Zero in Condotta – Quindicinale di Bologna*, anno VII, n. 143, 1 mars 2002, édition numérique, pages non numérotées. L’article est disponible au lien qui suit : [https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/zic\\_54.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/zic_54.html). [Date de la dernière consultation : 11 octobre 2017].

<sup>220</sup> « Le ’54 est le reflet du ’45, les chiffres identiques, mais avec la différence qu’ils sont renversés, tout comme dans les images spéculaires. [...] 1954 : la guerre continue, le conflit s’est éloigné du front, mais il suffit de dépasser la première dune pour constater qu’on poursuit la lutte ». *Ibidem*. L’idée d’une guerre permanente est d’autre part renforcée de manière explicite par l’ouverture du roman, le poème initial fournissant, comme souligné par Paolo La Valle, « una chiave di lettura del libro » (« une clé de lecture du livre »). Pour approfondir la relation entre le poème qui suit et les thématiques profondes développées dans les pages de l’œuvre du collectif bolognais nous renvoyons le lecteur à Paolo La Valle, *Raccontare la storia al tempo delle crisi*, thèse doctorale dirigée par M. Federico Bertoni et M. Marco Presotto et défendue dans le cadre du XXVII<sup>e</sup> cycle du « Dottorato di Ricerca in Letterature Moderne, Comparative e Postcoloniali » de l’Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2015, pp. 146-154. Nous citons à continuation le poème initial de *54*, sans titre : « Non c’è nessun “ dopoguerra ”. / Gli stolti chiamavano “ pace ” il semplice allontanarsi del fronte. / Gli stolti difendevano la pace sostenendo il braccio armato del denaro. / Oltre la prima duna gli scontri proseguivano. Zanne di / animali chimerici affondate nelle carni, il Cielo pieno d’acciaio e fumi, intere culture estirpate dalla Terra. / Gli stolti combattevano i nemici di oggi foraggiando quelli di domani. / Gli stolti gonfiavano il petto, parlavano di “ libertà ”, / “ democrazia », “ qui da noi », mangiando i frutti di razzie e saccheggi. / Difendevano la civiltà da ombre cinesi di dinosauri. / Difendevano il pianeta da simulacri di asteroidi. / Difendevano l’ombra cinese di una civiltà. / Difendevano un simulacro di pianeta ».

Traduction : « Il n’y a pas “ d’après-guerre ”. / Les imbéciles appelés “ paix ” le simple éloignement du front. / Les imbéciles défendaient la paix en soutenant le bras armé de l’argent. / Au-delà de la première dune, les affrontements continuaient. / Crocs d’animaux chimériques enfoncés dans la chair, le Ciel plein d’acier et de fumées, des cultures entières éradiquées de la Terre. / Les imbéciles combattaient les ennemis d’aujourd’hui en nourrissant ceux de demain. / Les imbéciles gonflaient leurs poitrines, ils parlaient de “ liberté », / de “ démocratie », de “ chez nous », en mangeant les fruits de raids et de pillage. / Ils défendaient la civilisation des ombres chinoises des dinosaures. / Ils défendaient la planète de simulacres d’astéroïdes. / Ils défendaient l’ombre chinoise d’une civilisation. / Ils défendaient un simulacre de planète »).

qu'événement humain et historique déterminant, mais qui ne se réduit jamais à la représentation d'un conflit exclusif. Les trois auteurs choisis puisent dans le passé belliciste pour le déchiffrer, pour établir les connexions et les conséquences des conflits sur le présent, en s'interrogeant sur le phénomène de la guerre avec « una visión que pretende vincular un pasado problemático con el presente, sí – y esto constituye ciertamente una novedad »<sup>221</sup>.

En suivant cette tendance dominante du roman contemporain en général et de l'écriture de Cercas, Wu Ming et Littell en particulier, nous avons par conséquent décidé de consacrer cette étude à la représentation littéraire de la guerre en tant que centre d'intérêt en elle-même, sans réduire l'analyse aux narrations d'un conflit spécifique, ce qui résulterait effectivement peu significatif par rapport au phénomène qui nous occupe.

D'accord avec une observation fondamentale du théoricien de l'orientalisme Edward Saïd, nous croyons que

what animates such appeals is not only disagreement about what happened in the past and what the past was, but uncertainty about whether the past is really past, over and done with, or whether it continues, albeit in different forms, perhaps. This problem animates all sort of discussions – about influence, about blame and judgment, about present actualities and future priorities<sup>222</sup>.

L'écriture se configure ainsi en tant que domaine de recherche privilégié par l'exploration des influences du passé sur le présent, de traces actives qu'il a laissées et des répercussions actuelles aussi bien que de ses formes mutées de survie dans la contemporanéité. À partir de l'évolution, extrêmement accélérée dans les derniers temps, de ce rapport étroit qui entrelace indissolublement le domaine historique à

---

<sup>221</sup> « Un regard que vise à relier un passé problématique avec le présent, oui – et cela est certainement une nouveauté ». Patricia Cifre Wilbrow, « Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina* », cit., p. 228.

<sup>222</sup> « ce qui anime de tels appels n'est pas seulement un désaccord sur ce qui a eu lieu dans le passé et sur ce que le passé était, mais sur l'incertitude quant à savoir si le passé est réellement passé, fini et terminé, ou s'il continue, même si sous des formes différentes, peut-être. Ce problème anime toutes sortes de discussions – sur l'influence, sur le blâme et le jugement, sur les actualités présentes et les priorités futures ». Edward Saïd, *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1993, p. 1.

la création fictionnelle – cette narrati(visati)on du passé – dans la scène littéraire actuelle, Dominique Viart a récemment affirmé :

étudier le dialogue de la littérature contemporaine avec l'histoire ne consiste pas à construire l'histoire des œuvres, à établir l'évolution des esthétiques, ni à contextualiser les relations entre artistes (même si, bien évidemment, il peut en être aussi question), mais à se demander *comment* la littérature écrit l'histoire, *quelle* histoire elle écrit, et *dans quel rapport* aux travaux plus spécifiques, plus scientifiques, des historiens<sup>223</sup>.

D'accord avec sa lecture, qui résume parfaitement les lignes directrices de nos recherches, nous croyons que les enjeux profonds de ces œuvres se cachent derrière ces mêmes questions. Les histoires récupérées et la construction spécifique de leur mise en récit, les outils narratifs et de documentation employés par les auteurs et, finalement, le rapport entre les preuves historiques collectées et leur mise en fiction révèlent ainsi des indices essentiels du travail intellectuel, de la poétique et de la posture éthique des auteurs par rapport aux fragments du passé qu'ils récupèrent dans une pratique active de rachat, montage et mise en résonance démystifiante et nuancée.

---

<sup>223</sup> Dominique Viart, « La Littérature, L'Histoire, de texte à texte », cit., p. 31.



## Chapitre 4

### *Les voix et les temps de l'histoire*

*È politicamente importante interrogarsi su  
com'è costruito il libro, a cominciare dalla  
natura cangiante dell'io che narra.*

WU MING

#### 4.1. Les paradigmes énonciatifs

En étudiant les relations de temps dans la structure verbale du français, Émile Benveniste nous a bien montré qu'il y a dans la langue « *deux systèmes* distincts et complémentaires » qui manifestent deux plans d'énonciation différents et qui seraient, dans l'analyse du linguiste, disponibles les deux pour chaque locuteur, tout en proposant deux utilisations concurrentes<sup>224</sup>.

Le premier système renvoie notamment au plan énonciatif de l'*histoire*, tandis que le deuxième enfonce ses racines dans la dimension du *discours*. L'énonciation *historique* est intrinsèquement liée au récit des événements passés, sa nature même exigeant une mise en mots de ce qui a été et que le locuteur vise à relater. Si mettre en lumière ce premier trait distinctif de la dimension historique ancrant ontologiquement ce type de production verbal au temps passé pourrait paraître presque redondant, il faudra pourtant signaler un autre aspect, fondamental mais

---

<sup>224</sup> Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 238.

sans doute moins évident, constituant la deuxième condition *sine qua non* requise par l'énonciation historique : à savoir, l'impersonnalité.

Le plan historique représente ainsi, dans les mots de Benveniste, une modalité énonciative qui se produit « sans aucune intervention du locuteur dans le récit »<sup>225</sup>. En d'autres termes, une énonciation de type historique impose des critères bien précis d'utilisation, dont les limitations se répercutent sur la catégorie grammaticale de la personne aussi bien que sur celle du temps verbal. Nous pouvons alors circonscrire ce premier système linguistique sur la base d'un double interdit qui bannit toute forme personnelle ou temporelle en dehors du passé<sup>226</sup>. Pour une précision majeure, nous pouvons définir le récit historique en remontant directement à la source comme

le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici* ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je : tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes « 3<sup>e</sup> personne »<sup>227</sup>.

À cette hauteur, il ne sera pas difficile d'imaginer le plan, tout à fait différent, sur lequel se situe la deuxième modalité d'énonciation individuée par Benveniste, l'autre système qui intègre les possibilités linguistiques de chaque locuteur tout en établissant un rapport de concurrence avec le récit historique. Étant donné le caractère exclusif et les limitations structurelles du premier modèle, nous pouvons aisément tracer les contours d'un deuxième et bien plus flexible système linguistique : le *discours*. Plus ample et plus compréhensif que l'historique, le linguiste nous apprend d'entrée que « il faut entendre discours dans sa plus large

---

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>226</sup> Ce type d'énonciation, en suivant la théorie de deux systèmes, n'autorise que trois expressions temporelles se situant, les trois, dans le passé. Nous pensons évidemment à l'aoriste – également indiqué par Benveniste comme le passé simple ou définit –, à l'imparfait – incluant aussi bien la forme conditionnelle en *-rait* – et au plus-que-parfait.

<sup>227</sup> Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 238-239. L'italique est repris du texte original.



extension »<sup>228</sup>. Se définissant par contraste à l'énonciation historique, le discours vient ainsi à inclure dans ses rangs

toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne<sup>229</sup>.

La distinction semblerait donc assez nette entre une énonciation historique forcément impersonnelle, neutre, au passé et un discours qui se veut, au contraire, toujours personnel, intentionnel et mobile<sup>230</sup>. Si la modalité historique n'a accès qu'au trois formes du passé individuées plus haut, le discours s'en écarte une fois de plus employant librement chaque forme temporelle sans distinctions, exception faite pour l'aoriste que, tout en étant le temps historique par excellence, ne trouve plus sa place, aujourd'hui, au sein de l'énonciation de type discursif.

Bien qu'il n'y ait pas, dans les quelques pages que Benveniste consacre à la distinction et à la classification systématique de ces deux plans énonciatifs au service du locuteur, des exemples de la catégorie discursive, probablement trop ample et diffusée pour être efficacement représentée par un poigné d'extraits plus au moins casuels, la brève étude propose toutefois « trois spécimens de récit, pris au hasard », dit le linguiste, censés « éclairer l'ossature " historique " du verbe »<sup>231</sup>. Ce qui résulte très intéressant dans le choix de trois exemplaires reproduits, plus encore que les temps verbaux ou les personnes grammaticaux employées par les auteurs, c'est plutôt l'origine des morceaux cités, tirés, contrairement aux atteints du lecteur, d'œuvres de nature différente.

---

<sup>228</sup> *Ivi*, pp. 241-2.

<sup>229</sup> *Ivi*, p. 242.

<sup>230</sup> Il faudrait dire, pour être nets, qu'il y a une troisième forme « mixte », pour ainsi dire, dépendant de l'énonciation historique autant que du discours. Il s'agit de ce qu'on appelle communément le « discours indirect », une forme capable de conjoindre les deux modèles principaux, le discours étant rapporté au pair d'un événement passé et transposé, par ailleurs, dans une dimension historique.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 239.

Si l'on pourrait penser, quelque peu naïvement, que l'énonciation historique n'a à faire qu'avec la production d'histoire en tant que discipline scientifique, il vaut mieux dissiper résolument les doutes : l'on ne considère ici que les modalités et les conditions linguistiques de l'énonciation, tout-à-fait indépendantes de la vérité objective des faits et des événements racontés. De fait, le troisième exemple fourni par Benveniste est emprunté à l'écriture d'imagination : les premiers morceaux procédant d'un texte de Glotz, historien de métier, le dernier, nous vient, par contre, du champ littéraire et de la plume de Balzac en particulier. Pour qu'il y ait une énonciation historique, un contenu réel, effectif ou factuel n'est donc pas exigé, l'historicité du texte n'ayant à avoir, dans cette perspective, qu'avec la dimension linguistique. La seule condition requise est un critère de cohérence interne aux exigences grammaticaux qui régissent le système énonciatif historique. En d'autres termes, pour qu'un acte linguistique de ce type se produise « il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étrange au récit des événements » – peu importe si réels ou fictifs, c'est le cas d'ajouter encore une fois, pourvue qu'ils soient passés –, l'étrangeté à proscrire renvoyant à tout ce qui est « discours, réflexions, comparaisons »<sup>232</sup>.

Pour éclairer la nature linguistique quelque peu ambiguë des romans de notre *corpus*, il faudra donc s'interroger, avant tout, sur la position énonciative occupée par les narrateurs et analyser, par la suite, leurs choix temporels. La distinction linguistique individuée par Benveniste, en effet, nous suggère une question fondamentale, nous posant d'entrée face à un nœud problématique crucial. Il convient donc de se demander tout de suite : comment considérer des œuvres où « le mouvement temporel du discours va du présent au passé qu'il interroge tâchant de le reconstruire, de le récupérer, de l'éclairer »<sup>233</sup>. Nous voyons ainsi qu'il y a, dans ce regard littéraire rétrospectif, une hétérogénéité structurelle qui sous-entend une certaine ambivalence linguistique par rapport au diptyque oppositif « histoire / discours ». D'accord avec une observation d'Emanuela Piga, nous dirons alors que « hybridization of discourse, and consequently a sort of cross-fertilization, frequently occurs in the relations between historical character and narrated

---

<sup>232</sup> Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », cit., p. 241.

<sup>233</sup> Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogé », cit., p. 15.

subjectivity »<sup>234</sup>, le plan historique et la subjectivité discursive étant les deux instances impliquées dans ces narrations de la guerre.

Si les formes d'écritures étudiées se placent juste au centre de ce croisement fertile, de cette interaction productive entre l'histoire et le discours, nous ne pourrions pas négliger l'ambiguïté d'un récit qui se construit à partir d'un double registre linguistique et qui participe des deux systèmes individués par Benveniste par l'emploi de voix différentes. La fusion entre *histoire* et *discours*, qui n'est autre chose sinon l'interférence entre la fixité et la normativité typique de la dimension passée et la liberté de la création discursive, donne comme résultat une recherche stylistique complexe et polyédrique. Et il le fait par le biais d'une multiplicité de techniques narratives telles que la prolifération des points de vue, l'alternances entre l'écriture impersonnelle et l'utilisation de la première personne ou l'emploi de registres linguistiques différents. Ce qui importe en premier lieu ici, c'est donc comprendre qui parle et d'où il prend la parole, s'interrogeant constamment sur la nature changeant du narrateur.

#### **4.2. Schizophrénie et polyphonie : deux instruments narratifs**

En suivant les règles énonciatives figées par Benveniste, nous nous trouverons face à une certaine incertitude lors d'analyser *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell. L'auteur semblerait effectivement choisir l'autobiographie en tant que forme historique, une opération esthétique comportant évidemment des particularités et des ambiguïtés formelles car, nous l'avons vu, l'*histoire* normalement n'a pas de droit au « je » et à la prise de parole d'une position personnelle. De même, à compliquer ultérieurement la question, il faut ajouter que les mémoires de Maximilien Aue sur la période nazie ne suivent pas une narration linéaire, les faits du temps de la guerre ne sont pas racontés de manière téléologique,

---

<sup>234</sup> « Dans les relations entre le caractère historique et la subjectivité de la narration, l'hybridation du discours et, par conséquent, une sorte de fertilisation croisée se produisent souvent ». Emanuela Piga, « Metahistory, microhistories and mythopoeia in Wu Ming », cit., pp. 51-2.

mais alternés avec des souvenirs d'enfances et des excursions qui deviennent de plus en plus confus, délirants, voire oniriques.

Le choix d'utiliser la forme autobiographique – avec un narrateur vieilli qui écrit ses mémoires de la guerre et du génocide en mettant en scène son double, le jeune Max Aue, aux prises avec les événements dont le vieux se souvient – comporte ainsi des implications temporelles qui viennent à compliquer la tâche de comprendre le registre linguistique de *Les Bienveillantes*. Le roman s'ouvre de fait sur le présent de l'écriture avec la voix du vieux bourgeois – opérant maintenant dans la dentellerie – qui s'introduit aux lecteurs en expliquant ses raisons et l'intention d'écrire ses mémoires. La première partie, « Toccata », terminée, nous nous retrouvons catapultés en arrière, avec un saut temporel considérable nous menant au cœur de l'action, de la guerre et des premières exécutions massives, racontées en prise directe par nos narrateur / témoin. Le récit ne dévient pas pour autant strictement chronologique, le temps de la narration n'avance pas du début à la fin de la guerre paisible et sans perturbations, l'*intrigue* venant à compliquer et subvertir l'ordre rationnel de la *fabula* non seulement avec des *flashback* et des remontées des traumatismes familiaux liées à l'enfance et à l'adolescence du protagoniste, mais encore par des interruptions majeures tout à fait déstabilisants, qui laissent le lecteur perplexe, voire désorienté. Il suffit de penser, à ce propos, à l'épisode hallucinatoire inséré au beau milieu des affrontements à Stalingrad – qui coïncide, c'est important de souligner, avec la moitié du roman, une position certainement significative dans l'économie structurelle de l'œuvre.

Lors de son service au front oriental en 1943, notre officier des SS tombe victime d'un coup de feu russe qui l'abat « comme une masse »<sup>235</sup>. Bien que le coup lui transperce la tête, il continue de respirer à la grande surprise de son entourage. Il est alors rapatrié et décoré en tant que héros et, malgré le trou dans la tête, il arrive incroyablement à se remettre complètement et il pourra bientôt reprendre son service :

Enfin, un médecin vint me dire que j'allais partir : j'étais guéri, m'expliqua-t-il ils ne pouvaient plus rien faire pour moi, on allait m'envoyer ailleurs reprendre des forces.

---

<sup>235</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 627.

Guéri ! Quel mot étonnant, je ne savais même pas que j'avais été blessé. En fait, j'avais eu la tête traversée par une balle. Par un hasard moins rare qu'on ne le pense, m'expliqua-t-il patiemment, j'avais non seulement survécu, mais n'en garderais aucune séquelle. [...] Cette précise information scientifique m'emplit de stupeur : ainsi, ces sensations inhabituelle et mystérieuse avait donc une cause, explicable et rationnelle : [...] un trou est un trou est un trou<sup>236</sup>.

Ce qui est important ici, plus que la blessure en soi, sont pourtant les pages délirantes engendrées par le trou venant à créer une déchirure fondamentale, un terrible effet déréalisant par rapport au soin capillaire pour les détails, à l'hyperréalisme des scènes de combat, de violence et des massacres à laquelle la narration de la guerre nous avait habitués. Si l'explication aux images hallucinatoires – Thomas, l'ami fidèle de Max qui, éventré par un éclat ennemi, remet ses viscères à leur place, renfermant la blessure mortelle avec une écharpe, sans d'autres conséquences ou malheurs ; un nain maléfique ; un certain docteur Sardine autant bizarre que son dirigeable, dont on ne peut pas descendre ; un fleuve glacié qui lui résulte tiède ; des araignées et des scorpions ; la vision de la sœur dans un étrange cortège de barques<sup>237</sup> – résulte tout à fait rationnelle et logique, car au débout du chapitre suivant, « Sarabande », nous découvrons que Max est à l'hôpital avec une blessure à la tête qui le fait déraisonner justifiant, ainsi, les dernières pages oniriques comme le fruit du trou, il n'en reste pas moins que le fils linéaire de l'histoire est perdu, interrompu par un long épisode tout à fait étrange et aliénant par rapport au déroulement téléologique et cohérent de la reconstruction de la guerre.

Ce trou dans la tête du protagoniste est la manifestation symbolique du trou dans le récit historique, le point exact où la frontière entre l'invention, la création littéraire et les faits documentables, certifiés, se fait liquide, énigmatique. En d'autres termes, « nell'universo narrativo in cui si finge la vita di Max Aue, il buco è esattamente il punto in cui il reale si organizza e, nello stesso tempo, la documentazione si disorganizza, passa da fonte ad allucinazione, esplose

---

<sup>236</sup> *Ivi*, pp. 621-622.

<sup>237</sup> Tout le récit onirique se déroule à la fin de la partie de *Les Bienveillantes* titrée « Courante ».

nell'entropia »<sup>238</sup>. Bien conscient de l'importance extrême de cette blessure, c'est le protagoniste même qui en dénonce la portée et les conséquences sur sa vie, sa conception du monde et de la guerre – et, de là, sur son récit :

à en croire ces médecins si sûrs de leur science, un trou me traversai la tête, un étroit corridor circulaire un puits fabuleux, fermé, inaccessible à la pensée, et si cela était vrai alors plus rien n'était pareil, comment aurait-ce pu l'être ? Ma pensée du monde devait maintenant se réorganiser autour de ce trou. Mais tout ce que je pouvais dire de concret était : Je me suis réveillé, et plus rien ne sera jamais pareil<sup>239</sup>.

Le délire et la dimension hallucinatoire dérivant de ce trou – cet œil pinéal, comment Max l'appelle à plusieurs reprises, non sans une écho renvoyant ouvertement à Bataille<sup>240</sup> – investit ainsi la dimension historique de la narration de la Seconde Guerre mondiale, minant à la base la cohérence interne d'un récit où « il confina tra referto e invenzione si fa poroso e intrecciabile »<sup>241</sup>.

Il n'en reste pas moins que, exception faite pour les pages oniriques, Maximilien Aue, avec ses réflexions à la première personne, son regard pénétrant et obstiné qui enregistre tout, sa restitution détaillée des faits de la guerre, nous offre un cadre historique fort précis et ponctuel. Et pourtant, le récit contrevient deux fois aux règles de l'énonciation historique : la première à cause de la personne grammaticale ; la deuxième à cause de la temporalité. Les inversions dans sens de

---

<sup>238</sup> « Dans l'univers narratif dans lequel la vie de Max Aue est feinte, le trou est exactement le point où le réel s'organise au même temps que la documentation se désorganise, se transforme de source en hallucination, explose dans l'entropie ». Daniele Giglioli, « Il buco e l'evento. Sul *Taccuino siriano* di Jonathan Littell », cit., p. 291.

<sup>239</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 624.

<sup>240</sup> « Mon œil pinéal, vagin béant au milieu de mon front, projetait sur ce monde une lumière crue, morne, implacable, et me permettait de lire chaque goutte de sueur, chaque bouton d'acné, chaque poil mal rasé des visages criards qui m'assaillaient comme une émotion », *ivi*, p. 734. Et encore : « J'avais le sentiment que le trou dans mon front s'était ouvert sur un troisième œil, un œil pinéal, non tourné vers le soleil, capable de contempler la lumière aveuglante du soleil, mais dirigé vers les ténèbres, doué du pouvoir de regarder le visage nu de la mort », *ivi*, pp. 988-989. Pour approfondir la dette des *Bienveillantes* par rapport à l'œuvre de Bataille, nous renvoyons le lecteur à Michel Murat, « Faut-il brûler *Les Bienveillantes* ? », *XXI. Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, édition en ligne, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.13>. [Date de la dernière consultation : 5 mars 2018].

<sup>241</sup> Daniele Giglioli, « Il buco e l'evento. Sul *Taccuino siriano* di Jonathan Littell », cit., p. 290.

la marche, les interruptions et les sauts en arrière dans la narration déterminent ainsi un double jeu de rétropections régi par l'utilisation enchâssée de l'analepse, nous indiquant que le passé n'est pas saisissable dans sa totalité monolithique et téléologique.

Cela est d'autant plus vrai lorsqu'on interroge l'histoire dans ses phases les plus violentes, marquées, comme c'est le cas du conflit mondiale et de la Solution Finale, par une évidente absence de rationalité. Dans le règne de la barbarie, on ne peut pas regarder la Méduse dans les yeux, quitte à en rester pétrifiés. Pour représenter cette « sombre histoire »<sup>242</sup> – nous indique Max avec ses divagations, les interruptions et les contre-temps – il faut la fragmenter, découper et remonter les morceaux singuliers afin de créer une résonance signifiante, une opération pragmatique qui requiert la coparticipation du lecteur dans la création de sens dérivant de la mise en collision des *images* fulgurantes du passé<sup>243</sup>. Dans la fabrique narrative de Maximilien Aue, alors, les temps se mêlent, le récit résulte fragmentaire, la séquentialité et la linéarité des événements exposés est interrompue, la traversée de l'officier nazi du flux historique se configurant comme « la promenade du schizophrène »<sup>244</sup>.

Nous avons déjà eu l'occasion, dans le chapitre précédent, de suggérer la nature presque mécanique du regard d'Aue sur la guerre, une idée supportée par le narrateur lui-même : « Je m'observais en permanence : c'était comme si une caméra se trouvait fixée au-dessus de moi, et j'étais à la fois *cette caméra*, l'homme qu'elle filmait, et l'homme qui ensuite étudiait le film »<sup>245</sup>. Quelques pages plus loin, nous avons avancé la possibilité d'instaurer un parallélisme entre l'opération narrative

---

<sup>242</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 11.

<sup>243</sup> Nous récupérons l'idée du passé se manifestant par images des considérations sur le concept d'histoire de Walter Benjamin. Dans la cinquième de ses thèse, en particulier, il écrit : « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] C'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle ». Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), in Id., *Œuvres*, cit., thèse V, p. 430.

<sup>244</sup> La référence est évidemment à Gilles Deleuze e Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 11.

<sup>245</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 106.

de Max et la dimension de la production industrielle, toujours en s'appuyant sur les mots du vieux nazi : « Je suis une véritable *usine à souvenir*. J'aurai passé ma vie à *manufacturer des souvenirs*, même si l'on me paye plutôt, maintenant, pour *manufacturer de la dentelle* »<sup>246</sup>. Nous voudrions maintenant rendre nos suggestions plus évidentes, en rendant finalement explicite l'indentification, voire la superposition possible de Max avec une machine au sens que Deleuze et Guattari ont attribué au terme.

Plus spécifiquement, on peut dire que le Max vieilli nous apparaît comme une machine à parler – ou, mieux, à écrire –, tandis que le jeune officier se configure comme une machine à enregistrer fournissant la matière première pour alimenter la machine à souvenir future. Si le caractère schizophrène de Max avait déjà été relevé par Peter Tame à propos des pages sur Auschwitz<sup>247</sup>, la réflexion peut être poussée plus loin, s'appliquant non seulement à la vie psychique du personnage, mais aussi bien à la nature et à la construction de sa narration qui naît d'une hybridation prolifique et hautement fonctionnelle entre la dimension linguistique de l'*histoire* et le paradigme *discursif*.

---

<sup>246</sup> *Ivi.*, p. 14.

<sup>247</sup> En analysant les pages que notre SS consacre à la relation de la barbarie extrême observée lors de sa visite institutionnelle à Auschwitz – où il est censé recueillir des données statistiques sur les conditions de vie (ou mieux, de mort) des prisonniers déportés –, le critique déduit que « sa conscience semble se diviser, peut-être dans une tentative schizophrène de supporter de telles horreurs, en une conscience d'officier nazi responsable pendant la journée et une autre conscience, celle du Mal qui lui révèle dans des cauchemars la vie sociale représentée par la vie quotidienne, règlementée des *Häftlinge*, les détenus de “ cette géhenne ” », Peter Tame, « Lieux réels et lieux imaginaires dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie Clément, *op. cit.*, p. 223. La nature double de la psyché du personnage / narrateur a été également relevée par Yves Boisseleau, qui écrit : « il y en effet deux voix dans ce personnage : celle du triste héros, dangereux, psychopathe, qui abat son ami Thomas, assassine sauvage sa propre mère et participe sans états d'âme au nettoyage ethnique des *Einsatzgruppen* ; et parallèlement, il y a celle du narrateur, à la fois esthète délicat et belle âme émue au spectacle de la nature, capable à l'occasion de pitié, de honte, de tristesse, d'horreur ou d'émotions musicales rares, comme de lucidité, de détestation de soi voire de mysticisme », Yves Boisseleau, « *Les Bienveillantes* : une position ironique », in Murielle Lucie Clément, *op. cit.*, pp. 294-295. En suivant l'analyse de Boisseleau, on peut aisément reconnaître, dans la voix qu'elle attribue au personnage psychopathe, l'instance discursive du roman, tandis que le narrateur, l'esthète délicat, se fait charge du côté historique de la narration, les deux voix – représentative, chacune, de son propre paradigme énonciatif – se rejoignant dans l'œil pinéal – le trou dans la tête de Maximilien Aue, le sujet schizophrène contenant les deux voix différentes –, qui n'est, tous comptes faits, autre chose que le manque structurel régissant le roman.



Si la structure énonciative de *Les Bienveillantes* résulte ainsi régie par un dédoublement du protagoniste / narrateur, la prolifération des points de vue dans les romans de Wu Ming est certainement accrue. La multiplicité des perspectives et de voix narratives proposant chacune sa version de l'histoire mise en scène représente, ici, un moyen privilégié pour explorer le passé de tous les côtés possibles. Il s'agit, après tout, de récupérer les histoires autres, d'écouter les voix oubliées, de transmettre les autres versions possibles, comme Emanuela Piga a lucidement expliqué à propos d'un roman spécifique du collectif : *Manituana*.

The metahistorical imagination and the multiperspective narrative technique of the Wu Ming novel together represent a conscious attempt at recounting the “ otherness ” of other (historical) times and spaces, specifically the history of the eighteenth-century Iroquois people from a contemporary and European perspective<sup>248</sup>.

Il s'agit, en d'autres termes, d'intégrer la narration dominante de faits historiques connus avec des mémoires parallèles, d'autres lectures possibles d'un même événement, pour démontrer, là aussi, que l'Histoire et sa narration ne sont, en dernière analyse, ni univoques, ni linéairement figées. La forme textuelle du récit, comme on a vu dans le cas de l'œuvre littellienne, vient à structurer le contenu même de la narration et vice-versa, en soulignant une fois de plus comment la lettre du texte doit s'adapter à l'événement qu'elle veut mettre en scène, ou mieux, aux perspectives et aux regards différents qui le dévoilent tour à tour<sup>249</sup>. Plus en détail, *Manituana* constitue d'une certaine façon une expression aussi prototypique qu'exemplaire des enjeux et des outils envisagés par Wu Ming dans la représentation de l'histoire et des sociétés – présents ou passés – dans ses moments fondants. En ce cas, nous avons à faire avec l'aube de la Révolution Américaine, en 1775, racontée d'après la perspective des Six Nations Iroquois, avec ses héros et, surtout, ses contradictions et ses déviations par rapport à notre imaginaire

---

<sup>248</sup> « L'imaginaire métahistorique et la technique narrative multi-perspective du roman de Wu Ming constituent une tentative consciente de raconter l'“ altérité ” d'autres temps et espaces (historiques) et, dans le cas spécifique, l'histoire des Iroquois du XVIII<sup>e</sup> siècle dans une perspective contemporaine et européenne ». Emanuela Piga, « Metahistory, Microhistories and Mythopoeia in Wu Ming », cit., p. 54.

<sup>249</sup> Il y a là l'essence même de ce que Linda Hutcheon a défini l'*historiographic meta-fiction*. Voir à ce propos la référence bibliographique fournie à la note 91, p. 41.

commun. Il est certainement dans ce renversement bouleversant où l'apparat formel et le plan des contenus vient à coïncider.

Ce qui est important de relever, en outre, est le fait que « by bringing back to life the forgotten voices of an extinct civilization [...], Wu Ming maps a uchronic time, where “ uchrony ” means fitting imagined events on to meticulously reconstructed historical scenarios, the result of years of research »<sup>250</sup>, tout en créant une narration hautement subjective, partielle et fragmenté. Il n'y a pas qu'un narrateur, dans les œuvres de Wu Ming, chargée d'évoquer de manière pittoresque les aventures de ce personnages oubliés ou marginaux ; ce sont plutôt les personnages qui prennent la parole directement, ce qui détermine une différence fondamentale entre une voix externe, extradiégétique, non impliqué, se faisant porte-parole de l'altérité et un chœur de voix qui racontent, tour à tour, leur version, leur vision directe et subjective.

Encore une fois, la narration historique nous apparaît fragmentée, discontinuée et changeant par rapport au point de vue de la subjectivité discursive détenant la parole ; le passé est représenté par images éparpillé alternant des vides et des pleins que le lecteur est censé de réorganiser avec une participation directe au montage des pièces du casse-tête historique qui ne peut être décrypté, compris, que par la mise en résonance des histoires singulières. C'est ce que Matteo Martelli a appelé le « processus de dispersion »<sup>251</sup>, particulièrement marqué par la manière de focaliser le récit s'appuyant sur la stratégie narrative défini par le collectif « lo sguardo obliquo »<sup>252</sup>, cette focalisation multiple et mobile – le plus souvent inattendue, excentrique et marginale – visant, comme on l'a dit, à « révéler

---

<sup>250</sup> « En faisant revivre les voix oubliées d'une civilisation disparue [...], Wu Ming cartographie un temps uchronique, où « l'uchrony » consiste à adapter des événements imaginaires à des scénarios historiques méticuleusement reconstitués, fruit d'années de recherches », Emanuela Piga, « Metahistory, Microhistories and Mythopoeia in Wu Ming », cit., p. 53.

<sup>251</sup> Matteo Martelli, « Un imaginaire dévoilé / déphasé. Stratégies narratives et mémoire culturelle dans le roman *54* des Wu Ming », *Linguæ. Rivista di lingue e culture moderne*, vol. 2, 2014, p. 42.

<sup>252</sup> « Le regard oblique », Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 26-32.

progressivement les contours d'un événement, grâce aux déplacements contigus de perspective dus à la subjectivité des personnages »<sup>253</sup>.

L'une des caractéristiques plus importantes, dans les œuvres de Wu Ming comme chez Cercas et Littell, est ainsi que les protagonistes – que, à rigueur, on peut difficilement apostropher de héros – sont toujours des véritables sujets de la parole ; bien qu'ils soient des abjects ou des figures marginales, les auteurs traités choisissent néanmoins d'en faire des épacentres de sens. Donner l'espace publique – avec ses séquelles de dignité et résonance dont la littérature déconcertante est capable – de la parole aux exclus, aux voix périphériques rendues autrefois muettes, signifie, comme on aura l'occasion d'approfondir plus loin dans cet étude, assumer le regard de l'autre sans prévarication ; ce qui comporte un déplacement fondamentale, un écart nécessaire du point de l'énonciation, un parler du lieu de l'autre constituant une opération intimement différente par rapport à parler au lieu de l'autre, à sa place.

En revenant au cas spécifique de Wu Ming, nous voyons dans 54 que de fait, dès le prologue, le récit présente de façon non connectée les nœuds différents du récit, entrecoupant des chapitres très brefs (de deux à dix pages environ) où le narrateur adopte chaque fois le point de vue du sujet de l'action, peu importe qu'il soit un personnage que quand il est un objet<sup>254</sup>. Comme signalé par Emanuela Piga, cette technique de focalisation de la matière narrative participe à la construction d'une ambiance historique fictionalisée par le biais de l'alternance de toute une série de micro-histoires différentes et multipliées qui

put [...] the individual, implied in the situated point of view, at the heart of research, in order to reveal a network of connections, situations, transactions, systems of beliefs and group identities. The object of analysis, as a bundle and network of relations, is

---

<sup>253</sup> Emanuela Piga, « A più voci. Testimonianze e narrazione nell'opera di Alessandro Portelli e dei Wu Ming », in Hanna Serkowska (éd.), *Finzione, Cronaca, Realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 311. 305-19.

<sup>254</sup> Nous pensons notamment au téléviseur McGuffin Electic volé dans une base américaine de Naples, dont le destin et les mésaventures sont irrémédiablement liés à ceux de Stefano Zollo, un italo-américain de Brooklyn qui est, de plus, le bras droit de Salvatore Lucania, le *boss* de la *mafia* mieux connu avec le surnom de Lucky Luciano.

inserted into a comparative viewpoint, which serves to emphasize its micro-perspective<sup>255</sup>.

Nous pouvons ainsi conclure que cette multiplicité des point de vue racontant les mêmes épisodes, les mêmes événements historiques, les mêmes batailles et les affrontements est l'une des stratégies narratives employées par nos auteurs afin de transposer dans le corps du roman une pratique historiographique précise consentant de récupérer aussi bien les sources et les documents oraux pour redonner finalement la voix aux histoires submergées. En d'autres termes, la focalisation se fait un instrument narratif privilégié pour mettre en scène d'autres histoires et d'autres voix, celles qui sont normalement exclues de la narration historique hégémonique.

#### **4.3. Le narrateur et l'historien : deux figures en compétition ?**

Il n'y a peut-être un exemple meilleur et plus éclairant pour saisir l'importance de cette ambiguïté intrinsèque aux œuvres du *corpus* principal que la production de Javier Cercas. Ne se limitant donc pas à une mèche attestation de la problématique signalée, les pages qui suivent visent à démontrer le fonctionnement et l'efficacité des stratégies narratives employées par l'auteur espagnol, très conscient des sources et des moyens disponibles pour brouiller efficacement les cartes de son écriture.

*El monarca de las sombras*, son dernier roman, apparaît d'entrée comme un roman en quelque sorte double. Comme dans *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, ce roman, qui est l'expression la plus mûre d'une évolution constante dans la production de Cercas, est composé par deux parties s'alternant tout au long du livre. Il y a ainsi une différence évidente entre les chapitres pairs et les impairs, qui affichent des procédés, des tonalités et des styles narratifs opposés et pourtant

---

<sup>255</sup> « Met [...] l'individu, impliqué dans le point de vue situé, au cœur de la recherche, afin de révéler un réseau de connexions, de situations, de transactions, de systèmes de croyances et d'identités collective. L'objet de l'analyse, en tant que faisceau et réseau de relations, est inséré dans un point de vue comparatif, qui sert à mettre en évidence sa micro-perspective ». Emanuela Piga, « Metahistory, microhistories and mythopoeia in Wu Ming », cit., p. 54.

complémentaires. Cercas affine ici une recherche esthétique qui avait déjà montré son efficacité dans un roman précédent : *El impostor*. Là aussi nous avons une distinction entre les chapitres qui jouaient sur un double registre linguistique, mais *El monarca* témoigne d'une conscience et d'une théorisation méta-narrative majeure de la part de l'auteur.

Comme dans les pages de *El impostor*, en effet, *El monarca* reconstruit le passé du protagoniste – le phalangiste Manuel Mena, qui est, de plus, l'oncle de Javier Cercas –, raconté parallèlement dans deux histoires différentes s'alternant un chapitre après l'autre selon un même schéma structurel. Nous avons ainsi, dans les deux cas, une première histoire, tout à fait personnelle, qui n'est autre chose sinon la mise en abyme de la création littéraire du livre, tandis que la seconde, absolument neutre, est l'exposition des données historiques sur la vie d'Enric Marco Batlle (*El impostor*) et de Manuel Mena (*El monarca de las sombras*)<sup>256</sup>. Étant donné la structure récurrente, il faut se demander quelle est le sens de cette partition réitérée, comment les deux parties dialoguent entre elles et quel est le rapport que les deux narrations entrelacées instaurent avec les temps narratifs, le présent de l'écriture et le passé historique qu'elle essayent de reconstruire.

La variation des temps narratifs et de la voix est une caractéristique de l'écriture de Cercas que nous retrouvons déjà dans ses premiers romans. Dans *Soldados de Salamina*, par exemple, les différents chapitres remontent à des temps et à de *focus* différenciés qui vont de l'exposition neutre de la vie de Sánchez Mazas – une sorte de biographie historique tout court insérée dans les pages du roman – à la mise en fiction des recherches d'archives, des entretiens avec les témoins et de la procédé même d'écriture d'un narrateur évidemment autofictionnel<sup>257</sup>. Dans *El*

---

<sup>256</sup> Il est intéressant de noter ici – soit dit en passant, car nous reviendrons sur cet aspect de l'œuvre plus loin – que les titres des œuvres, dans les deux cas, se configurent et agissent, plus que comme un simple surnom, comme des véritables formules épithétiques.

<sup>257</sup> À ce propos, nous renvoyons le lecteur à un article de Luigi Contadini consacré à une analyse approfondie du roman, que nous avons déjà eu l'occasion de citer auparavant (*op. cit.*, pp. 208-226). Il s'occupe ici, entre autres aspects et thématique du roman, de réfléchir explicitement sur la diégèse différenciée s'établissant sur plusieurs niveaux de chapitre en chapitre et sa répercussion sur la structure et sur le plan des contenus, notamment sur le rapport ambigu qui vient à s'instaurer entre vérité et fiction.

*impostor* et *El monarca de las sombras* la distinction se fait toutefois plus nette, on pourrait dire qu'elle se fait systématique, structurelle.

Prenons le cas du dernier roman, où les chapitres impairs donnent la parole à un narrateur autofictionnel et intradiégétique, tandis que dans les chapitres pairs la voix narrative, absolument extradiégétique, garde une distance totale par rapport aux événements et aux personnages impliqués. Les deux récits, tout en étant évidemment interconnectés, résultent au même temps doués d'un certain degré d'indépendance. C'est ainsi que nous pouvons considérer les premières lignes de deux chapitres initiaux comme deux *incipit* différents, ouvrant chacun sa propre section de l'œuvre totale qui dérive de la recomposition des parties.

Le premier *incipit* est presque un aveu, une confession aux lecteurs affichant la coïncidence, du moins partielle, d'un auteur-narrateur autofictionnel qui parle évidemment de lui-même, de sa famille et de son activité littéraire à la première personne.

Se llamaba Manuel Mena y murió a los diecinueve años en la batalla del Ebro. [...] Era un franquista entusiasta, o por lo menos un entusiasta falangista, o por lo menos lo fue al principio de la guerra. [...] Doce meses más tarde murió en combate, y durante años fue el héroe oficial de mi familia. Era tío paterno de mi madre, que desde niño me ha contado innumerables veces su historia, o más bien su historia y su leyenda, de tal manera que antes de ser escritor yo pensaba que alguna vez tendría que escribir un libro sobre él. Lo descarté precisamente en cuanto me hice escritor ; la razón es que sentía que Manuel Mena era la cifra exacta de la herencia más onerosa de mi familia, y que contar su historia no sólo equivalía a hacerme cargo de su pasado político sino también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba ; no quería hacerme cargo de eso, no veía ninguna necesidad de hacerlo, y mucho menos de airearlo en un libro : bastante tenía con aprender a vivir con ello<sup>258</sup>.

---

<sup>258</sup> « Son nom était Manuel Mena et il est mort à dix-neuf ans dans la bataille de l'Ebre. [...] Il était un franquiste enthousiaste, ou du moins un phalangiste enthousiaste, ou du moins l'était au début de la guerre. [...] Douze mois plus tard, il est mort au combat, et pendant des années il a été le héros officiel de ma famille. Il était l'oncle paternel de mon père, qui depuis mon enfance m'a raconté son histoire d'innombrables fois, ou plutôt son histoire et sa légende, de sorte qu'avant de devenir écrivain, je pensais que j'aurais dû écrire un livre sur lui. Je l'ai écarté précisément dès que je suis devenu écrivain ; la raison en est que je sentais que Manuel Mena était le chiffre exact de l'héritage le plus lourd de ma famille, et que raconter son histoire ne consistait pas seulement à prendre en charge son passé politique, mais aussi le passé politique de toute ma famille, qui était le passé qui

Traitant d'une « sombre histoire », pour citer Littell – c'est-à-dire, l'histoire de l'Espagne franquiste, qui est, de plus, son histoire familiale, tous ses parents étant plus ou moins franquistes, phalangistes ou bien ouvertement fascistes – le sentiment dominant de ces premières pages est donc le même qui a caractérisé l'enfance et l'adolescence de Cercas : la honte, l'embarras pour les idées et le rôle actif de sa famille dans la vie politique de Ibahernando, le pays natal<sup>259</sup>. Ce qu'il faut remarquer est donc la participation directe du narrateur dans le récit. L'histoire n'affecte pas seulement sa famille et son oncle, il ne prend pas ses distances et ne s'exclut pas de la narration. Au contraire, nous nous retrouvons face à une voix narrative qui prend la responsabilité de ses mots, de l'histoire qu'il va nous raconter et dont il est – ou croit être – doublement responsable : en premier lieu, car il s'agit de son passé, de son héritage familial et, en deuxième lieu, car il prend finalement la parole en vainquant ses résistances pour explorer et divulguer cette histoire privée si honteuse.

C'est ainsi que les éléments renvoyant à la dimension autodiégétique se multiplient, tout en soulignant qu'on a à faire avec une narration qui est, de plus, autofictionnelle. Les chapitres impairs, dont nous avons un échantillon dans l'*incipit* cité, se caractérisent alors par l'utilisation d'adjectif possessifs, de pronoms

---

m'embarrassait le plus ; je ne voulais pas le prendre en charge, je ne voyais pas le besoin de le faire, et encore moins d'en faire étalage dans un livre : j'en avais assez d'apprendre à vivre avec tout cela ». Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, cit., pp. 11-12.

<sup>259</sup> Le narrateur insiste largement en revenant à plusieurs reprises sur le thème de la honte et du sens de culpabilité lié aux idéologies politiques et aux responsabilités de sa famille. De là, la phrase imprimée sur la bande promotionnelle du livre « Ninguna familia escapa a su herencia ». Quelques pages plus loin, en effet, il avoue être « aquejado por una vergüenza o una culpa inconcreta en cuya raíces prefería no indagar, la vergüenza de mi teórica condición hereditaria de patricio del pueblo, la vergüenza de los orígenes políticos de mi familia y su actuación durante la guerra y el franquismo [...], la vergüenza difusa, paralela y complementaria de estar atado por un vínculo de acero a aquel villorrio menesteroso y perdido [...], vergüenza por mis orígenes y mi herencia », *ivi*, pp. 21-22. Traduction : « affligé par une honte ou une culpabilité générique aux racines de laquelle je préférerais ne pas me remonter, la honte de ma condition héréditaire théorique de patricien du peuple, la honte des origines politiques de ma famille et de ses actions pendant la guerre et le e franquisme [...], la honte diffuse, parallèle et complémentaire d'être lié par un vincule d'acier à ce village nécessiteux et perdu [...], la honte de mes origines et de mon héritage ». C'est intéressant de noter que l'*incipit* du roman précédent, *El imposteur*, porte sur un thème tout à fait similaire : lors de raconter l'histoire de Marco et de ses mensonges scandaleuses, Cercas avoue là aussi avoir longtemps hésité avant de se convaincre à écrire le livre. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce thème dans les pages qui suivent.

personnels et de verbes renvoyant, tous, à la première personne du singulier : « mi familia », « mi madre », « me ha contado », « yo pensaba », « [yo] tendría », « [yo] lo descarté », « [yo] me hice escritor », « [yo] sentía », « hacerme cargo », « toda mi familia », « me abochornaba », « [yo] no quería hacerme cargo », « [yo] no veía », « [yo] tenía », pour ne se limiter qu'au passage cité.

De même, en ce qui concerne la dimension autofictionnelle, les indices disséminés dans les toutes premières lignes sont assez nombreux pour laisser peu de dotes : Manuel Mena est en effet l'oncle du Cercas réel, extratextuel, le narrateur est un écrivain lui-même, sa famille, comme celle de Cercas est ouvertement de droite, etcetera. Les éléments vérifiables de la biographie de l'auteur contaminant la figure du narrateur-personnage se multiplient au long du roman<sup>260</sup>.

Cette superposition autofictionnelle est d'ailleurs confirmée, sur un ton tout à fait différent, par le deuxième *incipit*, au chapitre suivant, où le nom de Javier Cercas est explicitement mentionné.

Manuel Mena nació el 25 de abril 1919. Por entonces Ibahernando era un pueblo remoto, aislado y miserable de Extremadura, una región remota, aislada y miserable de España. [...] Manuel Mena nació allí. Toda su familia nació allí, incluida su sobrina Blanca Mena, incluido el hijo de Blanca Mena, Javier Cercas. [...] Lo que queda es apenas una leyenda imprecisa de la que sólo cabe rescatar para la historia verdadera una imagen general y dos anécdotas concretas. [...] En cuanto a las dos anécdotas, todavía, las recordaban con una exactitud improbable dos ancianas de casi cien años a quienes Javier Cercas conocía desde niño sin saber que habían sido condiscípulas de Manuel Mena, y a quienes empezó a frecuentar cuando se enteró de que lo habían

---

<sup>260</sup> Pour en rester au premier chapitre, le narrateur, qui n'a pas encore été nommé, mais dont les traits communs au Cercas réel vont déjà se délinéer de manière évidente, affirme d'avoir écrit un article, publié le 28 décembre 1999 et titré « Los inocentes » où il aurait essayé d'expliquer le sens profond de l'émigration de Ibahernando vers la ville de Gerona dans la vie de sa mère. Or, il suffit une toute petite recherche en ligne pour découvrir que l'article – que le narrateur cite entièrement dans le roman – existe vraiment, qu'il a été publié le 28 décembre 1999, que le texte de l'article réel correspond parfaitement à la citation dans le roman et, évidemment, qu'il a été écrit par Javier Cercas. On peut donc assez aisément constater que l'adéquation du récit à la réalité extratextuel est, en ce cas, totale. L'article, paru sur *El País*, est disponible en version numérique au lien qui suit : [https://elpais.com/diario/1999/12/28/catalunya/946346841\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/12/28/catalunya/946346841_850215.html). [Date de la dernière consultation : 15 décembre 2017].



sido. Una era su tía Francisca Alonso, viuda de un primo de sus padres ; la otra, doña María Arias durante décadas maestra del pueblo<sup>261</sup>.

Dans ce deuxième *incipit* il y a non seulement une différence de perspective, c'est-à-dire de focalisation, mais le contenu et la forme de l'écriture changent aussi bien. Tout d'abord, pour reprendre la théorie du double registre énonciatif de Benveniste, le premier chapitre s'ouvre sur la mort du phalangiste Manuel Mena dans la bataille de l'Èbre, en mettant l'accent sur l'événement qui l'a rendu un héros aux yeux de la famille. La narration de la vie de Mena se fait alors dans une construction à rebours, caractérisée par des sauts temporels qui suivent les étapes des découvertes casuelles d'un narrateur / enquêteur qui les racontes, de plus, de manière tout à fait personnelle.

Si les chapitres impairs nous montrent ainsi un exemple de la liberté temporelle et de l'utilisation des déictiques appartenant au système linguistique du *discours*, les pairs suivent, au contraire, les règles de l'énonciation historique. On commence par la naissance du protagoniste en passant par la description de son pays natal et on continue linéairement dans l'expositions de ses aventures dans la guerre civile en tant que phalangiste volontaire. En ce cas, le narrateur n'est plus directement impliqué, il se fait une voix impersonnelle et détachée qui adopte une focalisation tout à fait externe et le plus objective possible, les possessifs changeant de la première à la troisième personne. Les références à la sphère personnelle changent ainsi de « mi familia », « mi madre » à « su tía », par exemple, et le « je » renvoyant implicitement à Cercas se transforme en une troisième personne séparée : il est devenu ici « el hijo de Blanca Mena, Javier Cercas ».

---

<sup>261</sup> « Manuel Mena naquit le 25 avril 1919. Ibahernando était alors un village reculé, isolé et misérable de l'Estrémadure, une région reculée, isolée et misérable de l'Espagne. [...] Manuel Mena naquit là-bas. Toute sa famille naquit là-bas, y compris sa nièce Blanca Mena, y compris le fils de Blanca Mena, Javier Cercas. [...] Ce qui reste est à peine une légende imprécise, dont on ne peut sauver, pour l'histoire véritable, qu'une image générale et deux anecdotes concrètes. [...] En ce qui concerne les anecdotes, deux vieilles femmes de près de cent ans que Javier Cercas connaissait de son enfance sans savoir qu'elles avaient été des camarades de Manuel Mena et qu'il commença à fréquenter lorsqu'il apprit qu'elles l'avaient été, s'en souvenaient avec une précision improbable. L'une était sa tante Francisca Alonso, la veuve d'un cousin de ses parents ; l'autre, M.me María Arias, pendant des décennies l'enseignante du village ». Javier Cercas, *El monarca de las sombras*, cit., p. 27.

Les deux *incipit* différents affichent des manière précise et ponctuelle l'existence des deux types énonciatifs parallèles qui coopèrent à la création de sens et à la redécouverte d'un passé oublié. La complexité de l'histoire nationale espagnole – racontée par le biais d'un réseau d'histoires particulières qui entrent en résonance entre elles, mettant ainsi en relation la macro et la micro-histoire, le présent et le passé – est transposée et représentée sur le plan de l'écriture par la nature double d'une œuvre qui est en même temps un roman et un essai historique.

D'une telle manière, la fiction – qu'en ce cas spécifique coïncide, de fait, avec les chapitres discursifs – peut s'installer sur une base historique fortement documentée qui s'offre comme garantie de la fiabilité de la reconstruction du passé et de l'œuvre dans sa totalité, alors que l'invention littéraire permet de combler les vides historiques en donnant une majeure tenue interne au récit et une lisibilité accrue.

La double nature linguistique de l'œuvre qui émerge de notre analyse est par ailleurs confirmée dans les dernières pages du roman, où un narrateur évidemment autofictionnel nous met à part de ses réflexions sur la structure du livre, caractérisé par une dimension hautement méta-narrative :

en ese momento pensé que hay mil formas de contar una historia, pero sólo una buena, y vi o creí ver, con una claridad de mediodía sin sombra de nubes, cuál era la forma de contar la historia de Manuel Mena. Pensé que para contar la historia de Manuel Mena debía contar mi propia historia ; o, dicho de otro modo, pensé que para escribir un libro sobre Manuel Mena debía desdoblarme : debía contar por un lado una historia, la historia de Manuel Mena, y contarla igual que la contaría un historiador, con el desapego y la distancia y el escrúpulo de veracidad de un historiador, ateniéndome a los hechos escritos y desentrañando la leyenda y el fantaseo y la libertad del literato, como si yo no fuese quien soy sino otra persona ; y, por otro lado, debía contar no una historia sino la historia de una historia, es decir, la historia de cómo y por qué llegué a contar la historia de Manuel Mena a pesar de que no quería contarla ni asumirla, ni airearla, a pesar de que durante toda mi vida creí haberme hecho escritor precisamente para no escribir la historia de Manuel Mena<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> « À ce moment, je pensai qu'il y a mille façons de raconter une histoire, mais seulement une est la bonne, et je vis, ou crus voir, avec une clarté d'un midi sans ombre de nuages, quelle était la manière de raconter l'histoire de Manuel Mena. Je pensai que, pour raconter l'histoire de Manuel Mena, je devais raconter ma propre histoire ; ou, pour le dire autrement, je pensai que pour écrire un livre sur Manuel Mena, j'aurais dû me dédoubler : d'un côté, il fallait raconter une histoire,

La narration se conclue ainsi cycliquement sur un deuxième avoue de l'auteur / narrateur directement lié au premier et au sens de responsabilité de l'écrivain par rapport à l'Histoire majuscule, à son histoire et à la pratique littéraire. Le cercle est fermé, la narration est complète car les deux fils, les deux trames énonciatives se réunissent finalement dans une tresse unique. En assumant sur soi l'histoire de Mena, qui n'est rien d'autre sinon un symbole, l'emblème de l'histoire nationale<sup>263</sup>, le narrateur dédoublé se recompose ainsi dans une figure unique capable au même temps d'un acte linguistique *discursif* et d'une énonciation *historique*, n'arrivant que dans leur synergie à une reconstruction utile du passé.

---

l'histoire de Manuel Mena, et la raconter comme un historien l'aurait fait, avec le détachement et la distance et le scrupule de véracité d'un historien, s'en tenant aux faits écrits et démêlant la légende et la fantaisie et la liberté de l'écrivain, comme si je n'étais pas qui je suis, mais quelqu'un d'autre ; et, d'autre part, je devais raconter non pas une histoire mais l'histoire d'une histoire, c'est-à-dire l'histoire de comment et pourquoi j'ai terminé par raconter l'histoire de Manuel Mena même si je ne voulais pas la raconter, ni la prendre en charge, ni en faire étalage ; bien que toute ma vie j'ai pensé d'être devenu écrivain justement pour ne pas écrire l'histoire de Manuel Mena ». *Ivi*, pp. 273-274.

<sup>263</sup> Nous reviendrons plus loin en détail sur le rapport spécifique entre l'histoire collective et l'expérience privée, ainsi que sur la façon particulière de représenter la collectivité par le biais de l'individu, qui se fait ainsi, de quelque sorte, une singularité plurielle.



## Chapitre 5

### *L(es) Archive(s)*

Il est indéniable que la vocation documentaire est l'un des traits dominants d'une grande partie de la production littéraire contemporaine et particulièrement du roman à sujet historique. Certainement la reconstruction archivistique du passé a toujours été un élément important du roman historique moderne et pourtant, comme nous avons essayé de démontrer en précédence, il y a une différence sensible entre le traitement des sources pratiqué tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle par Manzoni, Scott ou Victor Hugo et l'attitude des écrivains contemporains qui récupèrent le genre tout en le modifiant.

Les romans de notre *corpus* ne font pas exception : les documents historiques sont plus ou moins exhibés dans des textes, où la narration est souvent enrichie par des photographies, des cartes géographiques, des reproductions ou d'extraits des documents consultés, de notes en bas de pages, etcetera. La description des recherches elle-même devient parfois une partie importante du roman, comme on voit très bien dans les œuvres hautement autofictionnelles de Javier Cercas. Cette urgence de recourir aux documents, aux traces matérielles du passé, est tellement diffusée dans la littérature actuelle qu'Antonio Scurati, sur le modèle de la formulation heureuse forgée par Annette Wieviorka par rapport au témoignage, n'hésite pas à définir le temps présent comme l'« ère des archives »<sup>264</sup>.

Ce n'est plus question que du témoin, une figure controversée et largement discutée, dans la transmission de la mémoire : les sources matérielles, la

---

<sup>264</sup> Antonio Scurati, intervention dans le cadre du séminaire *La guerra mediata*, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 12 maggio 2015.

documentation sur les guerres et les expériences singulières que l'on peut retrouver dans les archives – et reproduire, c'est le cas d'ajouter, sur la page imprimée – deviennent aujourd'hui des outils privilégiés, des instruments inédits qui nourrissent et enrichissent ce que Cercas définit, non sans une certaine amertume, « la nueva *industria* de la memoria » – la nouvelle industrie de la mémoire<sup>265</sup>.

Si l'une des innovations la plus flagrante concerne ainsi les modalités d'emploi des matériaux d'archives, il ne reste qu'à se demander, face à la mise en fiction des traces historiques collectées lors de la phase de documentation préliminaire à l'écriture, qu'est-ce que le mot « archives » indique.

### 5.1. Combien d'archives ?

Faisons un petit pas en arrière pour essayer de définir la physionomie complexe du concept qui nous intéresse : celui d'« archives ». Un regard au dictionnaire nous révèle d'entrée qu'il s'agit normalement, du moins en français, d'un nom féminin et pluriel. Ce qui nous pose dans un certain embarras quand on se retrouve face à des titres tels que *Mal d'archive* du philosophe Jacques Derrida ou à certaines pages de *l'Archéologie du savoir* de Michel Foucault, où le terme est évidemment employé au singulier<sup>266</sup>. L'ambiguïté dans la déclinaison du terme entre les deux formes, la plurielle et la singulière, nous suggère qu'il faut rechercher une signification et un contexte d'utilisation différents pour l'une et pour l'autre.

---

<sup>265</sup> Voire, à ce propos, le chapitre de notre thèse « 2.3 À la recherche de *l'agency* perdue », *supra*.

<sup>266</sup> Nous n'avons analysé le terme qu'en français puisque les deux autres langues du *corpus*, l'italien et l'espagnol, ne posent pas de problèmes à ce propos, n'existant pas de distinctions graphiques ou grammaticales entre deux formes concurrentielles possibles. Si l'ambiguïté du français naît de la coexistence d'une forme plurielle – la forme correcte, *à priori* – avec un usage particulier au singulier – dont il faudra étudier les différences et les raisons justifiant la nature double du terme –, en italien et en espagnol l'ambivalence linguistique ne se vient pas à créer, car le terme de base (*archivio / archivo*) se présente tout simplement au singulier, la forme plurielle (*archivi / archivos*) n'indiquant qu'une multiplication du concept de base. La particularité du français qui nous demande d'être éclairée dérive, en d'autres termes, du fait que le mot « archives » ne devrait normalement exister qu'au pluriel, la forme singulière n'étant pas admise. Et pourtant l'usage philosophique du terme « archive » est indéniable, ce qui impose une réflexion comparée sur les deux acceptions possibles.

La première, « archives », renvoie à un objet concret plus qu'à un concept et elle représente la définition la plus directe et familière, voire la plus commune : les archives sont, dans ce sens, des recueils de documents anciens conservés à des fins historiques dans des lieux préposés à sauvegarder ces collections et qui, par extension, sont nommés, eux-aussi, archives. Les archives, donc, sont une sorte de récipient physique, la maison où les traces du passé sont ordonnées et recueillies. Jusqu'ici, la définition ne nous pose pas de problèmes, d'autant plus qu'elle est confirmée par l'origine étymologique remontant au terme grec *arché* / *arkheion* et au latin *archium* / *archivum* / *archivium*, à savoir antiquité, ce qui est ancien.

Il y a pourtant une deuxième signification des termes classiques qui pointerait, plutôt qu'à quelque chose d'ancien, à l'idée de pouvoir et de gouvernement<sup>267</sup>. Dans les pages de son étude sur l'archive, Jacques Derrida souligne que l'*arkheion* était effectivement le domicile des archontes, les magistrats supérieurs chargés de rédiger les lois de la communauté<sup>268</sup>. Un lieu physique, donc ; mais un lieu physique qui est en plus l'image même du pouvoir. Pour mieux expliquer la relation entre la notion d'archive, utilisée donc au singulier pour distinguer le concept philosophique, abstrait, de la collection matérielle de documents historiques, il convient de citer un passage éclairant de l'*Archéologie du savoir*, où Michel Foucault énonce la définition de l'archive en tant qu'idée :

[L'archive,] c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes<sup>269</sup>.

Nul besoin de souligner qu'il ne s'agit plus, chez Foucault, de définir que la fonction matérielle, physique des archives. Ce qu'il nous indique est plutôt une transfiguration de l'objet-archives vers la notion-archive, qu'il définit

---

<sup>267</sup> Voir à ce propos la reconstruction étymologique tout à fait coïncidant proposée par deux dictionnaires de plus autorisés, le premier en français et le deuxième italien : Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. I, Paris, Hachette, 1873-1874, p. 187. Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Genova, I Dioscuri, 1988.

<sup>268</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

<sup>269</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2002, p. 170.

méthodologiquement comme l'espace – et la condition au même temps – d'existence de tout *discours*, prononcé ou prononçable qu'il soit. Il faut pourtant faire attention à ne pas assimiler l'archive à la langue : si celle-ci établit justement le système et les règles de la construction des phrases possibles, l'archive est plutôt un réseau complexe de lois à partir duquel les conditions de possibilité des énoncés se développent.

Plus en détail, l'archive, au singulier, est un *dispositif* qui fournit la condition même de l'énonciabilité de chaque discours<sup>270</sup>. De ce point de vue, chaque discours potentiel – y compris, évidemment, l'historique ou le littéraire – et chaque sujet énonciateur seraient donc soumis, les deux, dans leur même existence empirique (c'est-à-dire historique), aux lois de l'archive qui les contient et qui opère une action radicale de sélection et de mise en ordre sur le magma des énoncés possibles (de chaque histoire et de chaque façon de la raconter).

C'est ainsi qu'à l'occasion de sa *Leçon inaugurale au Collège de France*, Foucault étend ses réflexions sur l'archive et le discours publiées l'année précédente, en poussant en direction d'une théorie de la position d'énonciation. Si le discours n'existe que par rapport à certaines lois de l'archive duquel il fait partie, le sujet du discours, par conséquence, ne peut être autre chose sinon une position déterminée, disponible à être occupée par celui qui suit les lois d'énonciation et de vérité qui règlent le discours lui-même ; c'est la naissance de la théorie du *locus enonciationis*, du lieu d'énonciation que nous avons eu l'occasion d'explorer en précédente<sup>271</sup>. Cette opération organisatrice et sélective de l'archive en tant que dispositif culturel est, avant tout, un geste de confirmation de ce que, en accord avec

---

<sup>270</sup> Foucault ne donnera jamais une définition précise, définitive, du concept de dispositif, mais dans l'entretien « Le jeu de Michel Foucault », parue en 1977 sur la revue de psychanalyse *Ornicar ?*, le philosophe français fournit tous les éléments nécessaires pour comprendre ce que le terme désigne d'après lui. Au tout début de la conversation, Foucault expose d'une manière très claire et précise quelles sont les composantes fondamentales qui le forment, en se liant et s'emmêlant entre elles pour tisser une trame, une tresse épaisse et complexe. Le dispositif est donc « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments ». (Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », in *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 2001, Vol. II, 1976-1988, p. 299).

<sup>271</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.



ses mêmes principes, peut et doit être réputé comme véridique et transmissible à l'intérieur des coordonnées socio-historiques dans lesquelles le discours arrive à être prononcé – ou prononçable.

## 5.2. Le témoignage et l'archive : histoire d'une exclusion

C'est précisément à cette action de sélection et de vérification de la légitimité énonciative que Giorgio Agamben se réfère quand il affirme sans hésiter que le discours testimonial est, dans ce sens, littéralement, un discours non-archivable. Il prend comme exemple, en particulier, le cas de Primo Levi pour démontrer que son témoignage, comme tous les autres, est en réalité le produit d'une singularité qui – justement à cause de sa singularité – ne peut pas être réduite aux lois socialement partagées régissant, dans la forme aléatoire de l'archive, la transmission des énoncés.

De fait, non seulement le *témoignage* se définit, d'après Agamben, par contraste, en opposition à la notion d'*archive*, comme « il sistema delle relazioni tra il dentro e il fuori della *lingue*, tra il dicibile e il non dicibile in ogni lingua – cioè fra una potenza di dire e la sua esistenza, fra una possibilità e una impossibilità di dire »<sup>272</sup> ; les deux instances analysées résultent des entités, des concepts véritablement inconciliables. C'est ainsi que le penseur italien, en s'appuyant largement aux réflexions foucaaldiennes sur les fonctions énonciatives – cette « métasémantique qui se construira sur la sémantique de l'énonciation » annoncée par Benveniste<sup>273</sup> – arrive à la conclusion péremptoire que « la testimonianza garantisce non della verità fattuale dell'enunciato custodito nell'archivio, ma della sua inarchiviabilità, della sua exteriorità rispetto all'archivio – cioè al suo naturale

---

<sup>272</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo Sacer III*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 135. « Appelons témoignage le système des relations entre le dedans et le dehors de la langue, entre le dicible et le non-dicible en toute langue – donc entre une puissance de dire et son existence, entre une possibilité et une impossibilité de dire », Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, Paris, Payot & Rivage, 1999, pp. 189-190.

<sup>273</sup> Émile Benveniste, « Sémiologie de la langue », in ID., *Problèmes de linguistique générale*, v. I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 66.

sfuggire – in quanto esistenza di una lingua – tanto alla memoria che all’oblio »<sup>274</sup>. Le témoignage résulte ainsi le fruit d’une infraction, une contraventions aux règles de l’énonciation collective qui rend la singularité inadmissible, inacceptable, un véritable corps externe, étranger, pour autant destiné à rester aux marges de l’archive, dans un terroir-limite, un limbes – linguistique et conceptuel – l’excluant irrémédiablement du règne de la lois et, par conséquence, de la possibilité même d’être transmis ou pas. Le témoignage résulterait, ainsi, en suivant les théories de Giorgio Agamben, la manifestation la plus évidente de l’aporie intrinsèque liant conceptuellement l’*Erlebnis* et l’*Erfahrung*.

Si les considérations d’Agamben restent toutefois sur un plan théorique de l’énonciation, un autre penseur contemporain, Jean Bessière, intervient dans le débat, en se situant sur les mêmes positions. L’écho de la pensée agambenienne dans l’analyse du français est tout-à-fait évident. De fait, avant d’étudier le rapport spécifique liant l’aporie du témoignage au champs littéraire, le critique essaie d’expliquer la nature intrinsèquement contradictoire, insaisissable, de ce discours *sui generis*. « Le témoignage consiste à faire reconnaître la vérité d’un fait ; il suppose une communauté des témoins et la communauté de ceux qui entendent et enregistrent les témoignages. Sans ces deux communautés, il n’est pas de témoignage »<sup>275</sup>.

La définition, plutôt linéaire, ne semblerait pas de poser des problèmes. Les choses se font pourtant plus compliquées si l’on considère que l’une des conséquences des barbaries achevées dans l’âge des extrêmes, avec l’effet destructif de la guerre totale et des génocides, est justement l’anéantissement – ou, du moins, la tentative d’anéantir – des communautés entières. Pour en revenir à la lecture de Bessière, on peut dire alors que

---

<sup>274</sup> Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 147. « Le témoignage ne garantit pas la vérité factuelle de l’énoncé conservé dans l’archive, mais son inarchivabilité, son extériorité par rapport à l’archive, donc le fait qu’il échappe nécessairement - en tant qu’existence d’une langue - à la mémoire comme à l’oubli », Giorgio Agamben, *Ce qui reste d’Auschwitz*, cit., p. 208.

<sup>275</sup> Jean Bessière, « Pourquoi dire à la fois littérature, fiction, témoignage et vérité ? », in Jean Bessière et Judith Maár (éds.), *Littérature, fiction, témoignage et vérité*, Paris, L’Harmattan, 2005, p. 8.

la communauté des témoins est là défaite. Il ne subsiste que des témoins singuliers. Les témoignages des responsables et des agents des génocides, lorsqu'ils peuvent être recueillis, sont étranges à toute communauté du témoignage, puisque le génocide est, par définition, la fin voulue d'une communauté et la récusation de toute altérité – il n'y a pas d'autres auprès de qui témoigner, comme il n'y a pas d'autres dont on peut témoigner. Celui qui témoigne selon ces conditions est donc doublement singulier : il est un survivant – celui qui n'appartient pas à une communauté de témoins – ; il est celui qui n'est pas destiné à être entendu, puisque personne ne témoigne de lui<sup>276</sup>.

Il y a, dans cette observation, la concrétisation exacte d'une crainte, voire d'un véritable cauchemar, bien connu par les rescapés : celui de revenir et de ne pas être reconnu, de ne pas être écouté ou compris, ou bien crûs. Tout témoignage résulte ainsi irrémédiablement paradoxal. Et pourtant Bessière, s'insérant dans un courant de pensée partagée par bien d'écrivains survécus aux camps nazis, n'a pas l'intention d'interdire toute possibilité, tout pouvoir d'action du témoin ; il veut plutôt souligner la potentialité ouverte par la littérature, par l'écriture en tant que moyen artistique, de dépasser la limite de l'indicibilité intrinsèque au discours du témoin.

La rencontre contemporaine du témoignage et de la littérature est donc spécifique : si la fiction est ce discours qui peut dire d'une vérité d'exception [...], cette fiction peut être le moyen de témoigner de cela et de ceux dont on ne peut témoigner. Ce qui revient à dire que tout témoignage est paradoxal et que la littérature est l'exacte forme, l'exacte expression de ce paradoxe<sup>277</sup>.

La littérature vient ainsi à offrir une ouverture, une « ligne de fuite », pour reprendre la théorie deleuzienne, par rapport à ce dispositif tyrannique qui est l'archive ; cette potentialité dérive du fait que la littérature se situe sur un plan de vérité qui n'est pas le même de la vérité du monde factuel dont s'occupe la discipline historique. Il s'agit là d'une vérité concrète, une réalité visant à établir ce qui s'est passé dans un certain lieu à un certain moment, tandis que la vérité

---

<sup>276</sup> *Ibidem.*

<sup>277</sup> *Ibidem.*

recherchée par la littérature est d'ordre moral ; elle est universelle car elle essaye d'établir ce qui se passe aux hommes dans tous les temps et tous les lieux<sup>278</sup>.

### 5.3. Une littérature d'archive

Qu'est-ce qui se passe, en concret, avec ces singularités qui ne peuvent pas être proprement admises, acceptées dans l'archive, dont Levi serait, d'après cette lecture, une manifestation vivante car, survécu à l'extermination nazi, il est condamné, une fois rentré dans la communauté des hommes, à une sorte de soliloque inhumain, incompréhensible aux autres ? Il s'agit, en résumant, de ces « singularités fuyantes », pour ainsi dire, qui bougent aux marges de l'archive mais dont le discours reste forcément occulté au-dessous de la surface des lois qui en déterminent la transmissibilité.

---

<sup>278</sup> Voir, à ce propos, les réflexions de Javier Cercas, qui, en remontant évidemment aux théories d'Aristote sur la différence entre l'histoire et la poésie – la première censée notamment s'occuper du particulier, la deuxième renvoyant à la catégorie plus ample de l'universel –, s'interroge constamment sur ce nœud crucial de la pensée occidentale. Dans l'essai *El punto ciego*, par exemple, il revient sur cette question en citant directement le père de la postulation même du problème : « La historia y la literatura persiguen en principio objetivos distintos ; podríamos decir que ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas. Como se recordará, Aristóteles sostuvo que la diferencia entre la poesía y la historia consiste en que el historiador cuenta “ lo que ha sucedido ”, mientras que el poeta cuenta “ lo que podría suceder ” ; es decir, que la poesía “ dice más bien lo general, y la historia lo particular ” (de lo cual deduce Aristóteles, por cierto, la superioridad de la poesía sobre la historia). La verdad de la historia, de este modo, sería una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinados hombres en un determinado momento y lugar ; por el contrario, la verdad de la literatura (o de la poesía, que es como llama a la literatura Aristóteles) sería una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que nos pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar ». Javier Cercas, *El punto ciego*, cit., p. 48. (« En principe, l'histoire et la littérature poursuivent des objectifs différents ; nous pourrions dire que les deux cherchent la vérité, mais leurs vérités sont opposées. Comme on se le rappellera, Aristote soutenait que la différence entre la poésie et l'histoire est que l'historien raconte “ ce qui s'est passé ”, tandis que le poète raconte “ ce qui pourrait arriver ” ; c'est-à-dire que la poésie “ dit plutôt le général, et l'histoire le particulier ” (d'où Aristote déduit, d'ailleurs, la supériorité de la poésie sur l'histoire). La vérité de l'histoire serait ainsi une vérité factuelle, concrète, particulière, une vérité qui cherche à fixer ce qui est arrivé à certains hommes à un certain moment et à un certain endroit ; par contre, la vérité de la littérature (ou de la poésie, ce qu'Aristote appelle la littérature) serait une vérité morale, abstraite, universelle, une vérité qui cherche à fixer ce qui arrive à tous les hommes à tout moment et endroits »).

Ces discours occultés ou simplement marginaux laissent pourtant des traces qui ne peuvent pas être effacées à jamais. Une dialectique immanente à l'archive en tant que dispositif vient ainsi à s'établir entre la singularité excentrique et les discours homogènes (celles qui peuvent être archivées car elle satisfont les conditions d'admissibilité) et il y a là, dans ce rapport de force entre des discours conflictuelles en compétition, un nœud d'intérêt central pour qui se propose, comme nous le faisons, d'essayer de comprendre ces formes renouvelées de réécriture du passé traumatique qui se configurent en tant qu'opération *à partir de* et *sur* l'archive, considérée ici dans sa double nature d'objet et de concept. « Comment prendre position » – se demande l'historien Patrick Boucheron en essayant de décrypter l'attitude des romanciers contemporains par rapport à la représentation de ce qui a été oublié ou négligé par la narration dominante –

face aux silences de l'histoire, aux failles et aux incertitudes des archives, aux discontinuités du temps ? Pour les écrivains qui ressentent avec intensité le fourmillement de l'énergie de la fable, point de doute : il convient de sauter dans la brèche, pour combler les manques en y précipitant du discours<sup>279</sup>.

Cercas, Wu Ming et Littell font certainement parties de ces écrivains qui décident de se confronter résolument aux failles de l'Histoire en tant que *master fiction*<sup>280</sup>, ce type d'histoire écrite par les vainqueurs « in cui il potere si celebra, si afferma e si autolegittima »<sup>281</sup>. Leurs narrations se développent certainement autour d'un vide, d'une cicatrice, d'un trou de mémoire. Et pourtant, pour combler ce vide initial « en y précipitant du discours » ils ne font pas appel (qu') à la fable. En d'autres termes, la fable, la fiction, s'il y en a, s'installe toujours sur un socle historique fortement documenté, l'invention et la création artistique s'articulant toujours à partir d'un énorme travail de recherche d'archive(s) qui redécouvre(nt)

---

<sup>279</sup> Patrick Boucheron, « Dissiper l'aura du nom propre », in Gianfranco Rubino et Dominique Viart (éds.), *Le Roman français contemporain face à l'histoire*, cit., p. 53.

<sup>280</sup> La définition originale de l'expression se doit à Stephen Greenblatt qui a élaboré le concept le premier dans son étude de 1989 *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley, University of California Press).

<sup>281</sup> « Où le pouvoir se célèbre, s'affirme, s'auto-légitime ». Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia : teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011, p. 113.

ici la double nature de collection matérielle et de dispositif culturel et symbole de pouvoir.

Si le dispositif porte sur soi les traces, les marques – visibles et lisibles – du silence, de l’oubli, ou de l’effacement, il faudra se demander comment on peut interroger ces failles pour donner vie à la transposition – esthétique et morale à la fois – du récit téléologique et homogène de l’Histoire qui devient, dans les romans déconcertants, une narration fragmentaire et excentrique des autres histoires, comme c’est le cas, nous l’avons vu, chez les auteurs dont nous nous occupons.

Un texte de 1976, bref et pourtant éclairant pour expliquer les modalités et les antécédents de cette tentative de reconstruire et de transmettre les autres côtés de l’Histoire, peut nous aider. Nous pensons évidemment à la préface de *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg. Désormais connu comme le père de la micro-histoire, l’historien italien nous offre dans ces pages une sorte de manifeste méthodologique. Le cas de Domenico Scandella, dit Menocchio, un meunier condamné au bûcher par l’Inquisition avec l’accusation d’hérésie, se révèle paradigmatique car il emphatise l’étude du cas limite – la singularité qui reste exclue du *grand récit* de l’histoire archivable – comme l’une des stratégies essentielles pour la connaissance de ces couches de la société qui sont inévitablement rejetées par la grande narration historiographique occidentale<sup>282</sup>.

L’altérité, donc, le sujet subalterne – comme il est communément défini par la critique culturelle postcoloniale et par l’historiographie de la culture populaire. Celui qui, avec ses discours, ne peut émerger qu’en tant que fragment exclu par les lois de l’énonciabilité de l’archive, mais qui ouvre ainsi la possibilité d’une lecture différente, l’espace d’écriture d’une histoire autre, hétérologue. La proximité dans la conception de l’*écart* et du *modèle*, de la loi et de son effraction, marquant les recherches archéologiques de Michel Foucault et la méthodologie historique pratiquée par Carlo Ginzburg a bien été remarquée par Paul Ricœur, qui réunit les deux positions, tout à fait similaire, face à l’archive sous la même étiquette de « travail d’extrapolation »<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976, pp. XI-XXV.

<sup>283</sup> Paul Ricœur, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 274.

La digression, bien qu'un peu longue, n'est pas anodine, d'autant plus que, si nous lisons un entretien de 2003 de Wu Ming 1, nous voyons une assonance extraordinaire entre ce qui semblerait une véritable déclaration d'intention portant sur la pratique littéraire du collectif et la démarche historique mise en œuvre par Carlo Ginzburg ou la théorisation foucauldienne :

noi usiamo la Storia per *estrarre* le storie, nel senso che crediamo che la letteratura consiste nel raccontare storie che abbiano un capo, una coda e un intreccio in mezzo, abbiano dei personaggi, coinvolgano la gente<sup>284</sup>.

Nul hasard alors si *L'Armata dei sonnambuli* s'ouvre avec une épigraphe de Foucault, l'un des points de repère méthodologiques fondamentaux – sinon le plus important – de Wu Ming. Si la machine narrative du collectif s'anime ainsi consciemment à partir d'un travail d'extraction des histoires oubliées de l'archive, nous retrouvons cette pratique archéologique d'extrapolation aussi bien dans la production de Cercas et Littell.

En reformulant quelque peu le questionnement de Patrick Boucheron qui s'interrogeait sur les modalités d'exploitation des archives de la part des auteurs contemporaines, nous voudrions formuler une autre question, tout à fait liée à celle que l'historien vient de proposer et qui s'est déjà insinuée, bien qu'implicitement, entre les lignes du discours sur l'archive : à savoir, quel est le rapport spécifique que ces œuvres littéraires entretiennent avec leur phase de documentation ? Et encore, *pourquoi* prendre position face aux silences de l'histoire, aux failles et aux incertitudes des archives, aux discontinuités du temps ? Cette posture qui caractérise les œuvres du *corpus* affiche un choix autorial bien précis, renvoyant certainement au dessein de raconter des *contre-histoires*, des versions divergentes de l'Histoire, qui s'opposent justement à la narration hégémonique, au récit officiel<sup>285</sup>. C'est ainsi possible de lire ce type de littérature comme l'histoire des

---

<sup>284</sup> « Nous utilisons l'Histoire pour *extraire* les histoires, au sens que nous croyons que la littérature consiste en raconter des histoires ayant une tête, une queue et une intrigue au milieu, qui aient des personnages, qui touchent et qui impliquent les gens ». Wu Ming 1, « Estratti dall'intervista-fiume di Wu Ming 1 alla rivista *Arranca* e al giornale *Jungle World*, Berlino, in un parco del quartiere Kreuzberg, 13 ottobre 2001 », in *Giap ! Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e* 54, Torino, Einaudi, 2003, p. 53.

<sup>285</sup> Nous suivons ici la proposition théorique de Catherine Gallagher et Stephan Greenblatt qui

non-dits, l'émergence de ces matériaux résiduels qui ont été écartés par le grand récit mais dont la trace a été finalement retrouvée et transmise pour combler les failles de la mémoire collective.

Nous avons ainsi éclairé la notion d'archive avec sa double valence et la dépendance étroite du roman néo-historique par rapport aux sources, les documents historiques étant appelés à remédier à l'inexpérience, au manque du traumatisme direct des guerres représentées ; à garantir, en d'autres termes, de la fiabilité du récit en créant cet « effet de réel imprévisible » dont parlait Cristina Demaria, dérivant du rapport spécifique que la littérature de l'extrême contemporain entretient avec la phase de documentation et de recherche bibliographique, plus ou moins exhibée à l'intérieur des romans.

C'est ainsi que les auteurs viennent à créer une relation conflictuelle, antagoniste et pourtant synergique et fonctionnelle, entre la fiabilité du document et l'instabilité du souvenir, les vides de mémoires des personnages et des narrateurs et les omissions ou les suppressions plus ou moins volontaires qui se configurent en tant que déviations d'archives, sans oublier les figures de l'auteur différentes qui entrent en scène et protagonisent, par exemple, les romans de Cercas, touchant souvent – nous en avons quelques aperçus dans les pages précédentes – l'autofiction.

Que l'on songe aux premiers œuvres de l'auteur espagnol telles que *Soldados de Salamina* et *Anatomia de un instante*, ou bien à sa production plus mûre et récente (*El impostor* et *El monarca de las sombras*), la situation ne change pas pour autant : la présence d'un auteur / narrateur qui explique la genèse du roman – avec toute une série d'hésitations et de faux départs – ou bien la mise en scène, dans la narration, des recherches d'archives – qui ne sont plus que préliminaires à l'écriture, en devenant, au contraire, une partie intégrante du récit, un morceau du casse-tête narratif – est certainement l'une des constantes de l'écriture de Cercas. Le fait de décrire les phases de la gestation de l'œuvre, le premier germe de l'idée du sujet

---

définissent le terme *counterhistory* – *contre-histoire* – comme « a spectrum of assaults on the *grand récit* inherited from the last century. [...] Counterhistory opposes itself not only to dominant narratives, but also prevailing modes of historical thought and methods of research », Catherine Gallagher et Stephan Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 52. Traduction : « un spectre des assauts au grand récit, qui était l'héritage du siècle passé [...]. La contre-histoire non seulement s'oppose aux narrations dominantes, mais elle refuse aussi les modalités privilégiées par la pensée historique et ses méthodes de recherche ».



littéraire, la recherche de la forme la plus adaptée à le raconter, les tentatives échouées, les frustrations, la documentation, etcetera, jusqu'à la réussite finale qui est le roman effectivement publié est, de fait, l'un des traits distinctif que l'auteur espagnol a pratiqué tout au long de sa carrière.

En ce qui concerne l'énorme travail de documentation de Littell, on ne peut qu'en rester impressionnés, d'autant plus que l'historien Jean Solchany n'hésite pas à affirmer que « peu de romancier ont pris autant au sérieux que Jonathan Littell l'impératif de la documentation »<sup>286</sup>. De même, Pierre Nora, dans une entretien que nous avons déjà eu l'occasion de citer, admet d'avoir été « sidéré » par le livre qu'il considère « un phénomène littéraire et historique extraordinaire »<sup>287</sup>. Tout au début de *Les Bienveillantes* c'est le même Maximilien Aue qui cite ouvertement les sources historiques à la base du roman, en montrant une conscience et une connaissance approfondie de l'état de l'art sur la Deuxième Guerre mondiale et les camps de concentrations. En discutant sur le chiffre des juifs morts à cause de la « Solution finale », qui change, évidemment, selon le côté d'où l'information ressorte –, il écrit :

Enfin, le très respecté professeur Hilberg, spécialiste de la question et peu suspect de vues partisans, proallemandes du moins, parvient au bout d'une démonstration serrée de dix-neuf pages au chiffre de 5 100 000, ce qui correspond en gros à l'opinion de feu de l'*Obersturmbannführer* Eichmann<sup>288</sup>.

Pas encore satisfait par les données historiques et les chiffres fournis, il arrive à reproduire, dans le corps du roman, un tableau méticuleux, récapitulatif des tombés en bataille de chaque côté et des morts à cause de la *Endlösung* :

Morts soviétiques.....	20 millions
Morts allemands.....	3 millions
Sous-total (guerre à l'Est).....	23 millions
<i>Endlösung</i> .....	5,1 millions

---

<sup>286</sup> Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, v. 54, n. 3, juillet-septembre 2007, p. 169.

<sup>287</sup> Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *op. cit.*, p. 25.

<sup>288</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 29.

Total..... 26,6 millions, sachant que 1,5 millions de Juifs ont aussi été comptabilisés comme morts soviétiques (« Citoyens soviétiques tués par l’envahisseur germano-fasciste » comme l’indique si discrètement l’extraordinaire monument de Kiev)<sup>289</sup>.

L’exhibitions des sources et des documents se retrouve également dans les œuvres de Wu Ming, qui a habitué ses lecteurs à toute une série d’apparats paratextuels évoluant dans le temps et devenus de plus en plus synergiques par rapport au contenu narratif de l’œuvre en question. Si dans *Q* la section « Personaggi, città, documenti », des annexes reproduisant tout un dossier d’images, de cartes politique et de documents de l’époque<sup>290</sup>, constituait effectivement un appareil de contour, censé donner aux lecteurs des informations supplémentaires sur la période représentée afin d’accroître la valeur d’authenticité du roman, sa crédibilité et sa pertinence historique, ces supports gagnent d’importance parallèlement au degré de conscience de la métafictionnalité du texte et à la maturité grandissante de l’écriture et des stratégies narratives utilisées. On arrive ainsi aux formes plus expérimentales de *L’armata dei sonnambuli* avec son « Atto V. Come va a finire »<sup>291</sup> que une grande partie de lecteurs – et de critiques – ont interprété, sur le modèle de *Q* ou des « Titoli di coda » de *54*<sup>292</sup> comme une

---

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> Luther Blissett, *Q*, cit., pages non numérotée. Voir les images I et II de la section « Annexe ».

<sup>291</sup> Wu Ming, *L’armata dei sonnambuli*, cit., pp. 759-792.

<sup>292</sup> Wu Ming, *54*, cit., pp. 661-664. Il s’agit d’une dernière section, ajoutée à la fin de la deuxième partie du roman, où le collectif d’écriture nous donne des informations biographiques et des références (biblio-sitographie) sur les personnages réels du roman tels que Cary Grant, Frances Farmer, Lucky Luciano, Wilma Montesi et Joe McCarthy. Cette partie, similaire à « Personaggi, città, documenti », affiche pourtant déjà une différence par rapport à son antécédente : bien que l’éditeur résulte le même – Einaudi – les pages de « Personaggi, città, documenti » n’étaient pas numérotées, en affichant une distance majeure par rapport au roman lui-même, tandis que dans le cas de *54*, les « Titoli di coda » sont de quelque façon plus symbiotiques avec la narration, la numérotation de ces pages continuant celle du roman. À confirmation de cette intuition, il faut ajouter que, comme déjà souligné par Claudia Mizzotti (*op. cit.*, pages non numérotées), les auteurs ont ici utilisé un mélange de sources d’archives réelles et d’autres purement fictionnelles. Il est évident, alors, que le statut narratif de ces appareils conclusifs est en train de changer de direction de manière de plus en plus manifeste et rapide.

sorte d'appendice, un compendium, tandis que ces dernières pages sont, à tous égards, la conclusion du roman.

Face à tant de malentendus et de lectures faussées, c'est Wu Ming même qui, dans une interview, prend la parole pour éclairer les choses à propos de cette question embrouillée, en expliquant très clairement la genèse et le parcours évolutif des annexes :

i nostri titoli di coda da elemento fondativo, che facevano vedere al lettore come avessimo preso tutte quelle informazioni nell'archivio, ha perso quella funzione ma ne ha acquisita un'altra, di maggiore invito alla ricerca, per il lettore che la volesse fare. Nel momento in cui il lettore capisce che ci sono delle dissonanze, che non tutto può essere vero di quello che viene raccontato, può sforzarsi di andare a vedere quali siano le fonti reali e quali no, può farsi domande interessanti su quanto sia possibile poi tracciare una vera linea di demarcazione tra verità e finzione, tra vero e verosimile, all'interno di un romanzo, visto che siamo ancora dentro l'Atto V<sup>293</sup>.

Le processus évolutif décrit par Wu Ming semble, du moins pour le moment, avoir atteint le sommet dans *L'invisibile ovunque*, avec l'utilisation d'un système de citations et de références bibliographiques – réelles ou d'invention, c'est au lecteur de le vérifier – directement insérées dans le texte narratif qui sont, évidemment, une filiation des annexes et des crédits précédemment expérimentés où le plan de la référencialité et celui de l'invention fictionnelle n'apparaissent plus en compétition. Au contraire, ils se compénètrent dans le tissu narratif en créant un discours fondé sur l'hybridation et sur l'ambiguïté, une stratégie narrative piochant au même temps sur l'effet de réalité garantis par l'exhibitions des documents et par sa négation à cause de la fausseté manifeste et vérifiable de certaines de ces sources.

---

<sup>293</sup> « nos crédits de fin, d'élément fondateur montrant au lecteur comment nous avons pris toutes ces informations dans les archives, ont perdu cette fonction pour en acquérir une autre, d'une plus profonde invitation à la recherche, pour le lecteur qui voulait le faire. Quand le lecteur comprend qu'il y a des dissonances, que tout ne peut pas être vrai de ce qui est raconté, il peut essayer d'aller voir quelles sont les vraies sources et les fausses, il peut se poser des questions intéressantes sur comment il est possible de tracer une vraie ligne de démarcation entre la vérité et la fiction, entre ce qui est vrai et ce qui est vraisemblable, dans un roman, puisque nous sommes encore à l'intérieur de l'Acte V ». Arianna Cameli et Wu Ming 2, « Tiriamo fuori le storie dagli archivi per infettare più cervelli », Piceno Oggi, 17 septembre, 2014, édition en ligne, pages non numérotées. L'entretien est disponible au lien qui suit : <https://www.picenooggi.it/2014/09/17/25897/le-storie-dagli-archivi-wu-ming-2-larmata-dei-sonnambuli/>. [Date de la dernière consultation : 8 mars 2018].

C'est ainsi que les formes de *docufictions* analysées changent la nature et le statut narratologique de « lo que anteriormente era paratexto, o certificado de “ autenticidad ” » le transformant en « un elemento central para articular el relato, un procedimiento narrativo que se enmarca en los límites y condicionamientos de la ficción »<sup>294</sup>.

#### 5.4. Une narratologie des « marques d'historicité »

Conscients du jeu d'interaction et de superposition des genres narratifs et des paradigmes polyédriques employés, sont les auteurs mêmes qui s'interrogent sur la nature hybride de leurs œuvres – fictionnelles, certainement, mais qui ne peuvent pas pour autant être reconduites à une catégorie romanesque sans autres questionnements et spécifications. L'étude des modalités d'interférence complexe entre l'histoire et la fiction affichées par les œuvres du *corpus* renouvelle, bien que d'une perspective différente, la question posée au début du chapitre : à savoir, de quel système énonciatif participent les textes qui nous occupent ici ? Si la piste linguistique nous avait suggéré la possibilité d'une synthèse, d'une coexistence simultanée du *discours* et du *récit historique*, plutôt qu'indiquer vers une sélection figée déterminant l'appartenance exclusive à l'un ou à l'autre des deux paradigmes possible, l'approche narratologique ne porte pas à des réponses trop éloignées.

Les œuvres étudiées montrent des traces évidentes de la tentative de combiner et superposer – au lieu de les utiliser de façon concurrente – les formes et les outils de l'invention littéraire et de la production scientifique, dans une ambiguïté indécidable entre la référencialité et la mise en fiction, les deux instances étant employées de manière interdépendante et symbiotique. De là, les mécaniques d'interférence réciproque entre la subjectivité mémorialiste et la neutralité historique, que chaque auteur développe, nous l'avons vu dans les pages précédentes, dans le sens d'une poétique personnelle typique.

---

<sup>294</sup> « Ce qui autrefois était le paratexte, ou bien le certificat de l'“ authenticité ” » ; « un élément central pour articular le récit, une procédure narrative encadrée dans les limites et les conditions de la fiction ». José Martínez Rubio, *Las formas de la verdad*, cit., p. 135.

Il n'en reste pas moins que Cercas, Wu Ming et Littell considèrent, les trois, la *praxis* littéraire « como un campo de batalla estético, epistemológico y ético, donde se persigue, se busca y se asedia la verdad (se investiga, en definitiva), pero también donde se cuestiona y donde se reformula con mayor prevención que en un informe »<sup>295</sup>. Un questionnement de la vérité qui se joue, avant tout, sur le terrain de l'hybridation, du polymorphisme et de la multiplicité – des points de vue, des voix, des genres, des sources, des perspectives, des matériaux et des techniques narratives.

Nous pouvons affirmer à présent que le roman néo-historique est de fait un objet protéiforme : il n'est pas question que des mots et de langage, ou d'un récit pur et simple. Nous avons vu que les auteurs enrichissent de plus en plus fréquemment les textes avec des photos, des fragments ou des reproductions de documents, de notes explicatives ou de références bibliographiques, bref toute sorte d'élément qui est au-delà du romanesque classiquement entendu, en fournissant un appareil critique qui renvoie normalement à la production scientifique plutôt qu'à la dimension narrative, fictionnelle. Ce trait stylistique s'imposant de manière impérative, nous proposons de considérer cette typologie de production littéraire à la lumière d'une catégorie philosophico-historique, très fonctionnelle dans notre cas, élaborée par Krzysztof Pomian : il s'agit, notamment, du concept de « marques d'historicité ». De quoi s'agit-il ? Nous pouvons dire que les marques d'historicité sont des indicateurs permettant d'évaluer le degré de fiabilité d'un texte par rapport à la réalité du monde factuel, en arrivant ainsi à juger de la nature plus ou moins historique de la narration analysée. En d'autres termes, d'après la définition élaborée par Pomian,

une narration se donne [...] pour historique lorsqu'elle comporte des *marques d'historicité* qui certifient l'intention de l'auteur de laisser le lecteur en quitter le texte et qui programme les opérations censées permettre soit d'en *vérifier les allégations*, soit de *reproduire les actes cognitifs* dont ses affirmations se prétendent l'aboutissement. En bref : une narration se donne pour historique quand elle affiche

---

<sup>295</sup> « Comme un champ de bataille esthétique, épistémologique et éthique, où la vérité est poursuivie, recherchée et assiégée (elle est enquêtée, en somme), mais aussi où elle est mise en question et où elle est reformulée avec plus de prévention que dans un rapport ». *Ivi*, p. 134.

son intention de se soumettre à un *contrôle* de son *adéquation à la réalité extratextuelle* passée dont elle traite<sup>296</sup>.

Considérer nos œuvres en tant qu'exemplaires idéals d'une narratologie des marques d'historicité nous permet ainsi de tenir en compte, voire de mettre proprement en lumière, la double nature et la complexité énonciative de ces œuvres, sans avoir à opérer un choix de champ partiel et, par conséquent, réductif. En d'autres termes, une narratologie des marques d'historicité ne serait autre chose qu'une œuvre littéraire où les enjeux esthétiques occupent une position centrale – de là la nature souvent métanarrative de ces textes –, sans toutefois résulter gratuits. Ils sont, au contraire, orientés à la création de sens, à la recherche d'une connaissance plus ample et profonde du passé, de la guerre et, par conséquent, de la nature la plus intime de l'homme et de ses formes de construction discursive de la mémoire et du tissu social communautaire.

Dans le cadre de cette recherche, dans ce questionnement de l'Histoire et de ses séquelles visant à récupérer plutôt les histoires multiples, fragmentaires et hétérogènes, l'on essaie ainsi de démonter le faux mythe de la mémoire partagée et de la vérité historique unique, définitive. Interrogé par Pierre Nora qui lui demande si, avec *Les Bienveillantes* il cherchait la vérité, Littell répond pointilleux : « disons une vérité, puisqu'il n'y a pas *la* vérité ; une façon d'approcher la vérité autrement »<sup>297</sup>.

Dans la tentative de représenter d'autres vérités possibles, les écrivains recourent à tous les instruments disponibles – littéraires ou visuels, fictifs ou référenciels, etcetera – en explorant tout un éventail de possibilités et des formules combinatoires qui dépassent largement la simple vraisemblance ou le réalisme naïf, car c'est l'acte même de la lecture qui ne peut plus être naïf ou passif. Le lecteur, Wu Ming l'a dit ouvertement, est finalement appelé à participer activement à la création de sens mise en œuvre par l'auteur, en distinguant entre les éléments réels et les données fictives, imaginaires, résonnant avec les premiers dans une mélodie polyphonique très complexe. En d'autres termes, ces narrations fictionnelles sont

---

<sup>296</sup> Krzysztof Pomian, « Histoire et fiction », *Le Débat*, n. 54, mars-avril 1989, p. 121.

<sup>297</sup> Jonathan Littell et Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », cit., p. 30.

intégrées par des bribes de réalité, par des éléments existant au-delà du texte, qui peuvent être vérifiés, certifiant ainsi, en tant que marques d'historicité, de la volonté autoriale de soumettre la narration, répétons-le, « à un *contrôle* de son *adéquation à la réalité extratextuelle* passée dont elle traite »<sup>298</sup>.

Sans utiliser cette catégorie spécifique, Cercas formule tout de même une théorisation de la nature de ces œuvres – en partant de l'étude de sa propre production – affichant de manière évident une conception très similaire de la *praxis* narrative. Plus en détail, il forge l'étiquette apparemment contradictoire de « *relatos reales* »<sup>299</sup>, une expression synthétique de la nature double et de l'ambiguïté rhétorique du texte. Si le terme « *real* » – réel – renvoie indubitablement à la référencialité effective de l'œuvre – c'est-à-dire, à la dimension extratextuel des événements rapportés qui auraient donc une existence factuel, non seulement littéraire, en tant que fait de langage pur et simple –, la catégorie du « *relato* » – récit, narration – contemple, au contraire, un certain degré de fiction, variable selon le texte spécifique, mais qui vient, en tous cas, à avoir une incidence déterminante sur la structure globale et sur la nature intime de l'écriture<sup>300</sup>.

C'est ainsi que la multimédialité vient à jouer un rôle capital dans la construction du tissu narratif, chez Cercas aussi bien que dans la production de Wu Ming et de Littell. Le premier s'en sert constamment, se montrant, par exemple, en train de converser avec des témoins (*El impostor*, *El monarca de las sombras*) qu'il enregistre avec la caméra pour ensuite transformer l'entretien en matériel narratif.

---

<sup>298</sup> Krzysztof Pomian, « Histoire et fiction », cit., p. 121.

<sup>299</sup> Javier Cercas, *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2000.

<sup>300</sup> Nous renvoyons, à ce propos, aux réflexions de Luigi Contadini sur le cas particulier de *Soldados de Salamina* : « Fin dalle prime pagine, entra in gioco l'idea di un racconto reale (" un relato real ", ossessione del narratore), all'inizio pensato (con un po' d'ironia) come qualcosa di perfettamente fedele alla realtà dei fatti, ma che nel corso del romanzo si viene via via trasformando fino a diventare un racconto nel quale si riconosca la referenzialità di alcuni avvenimenti salienti della storia e delle piccole storie dimenticate, ma allo stesso tempo si accetti che questi siano contaminati dall'ineludibile presenza dell'immaginazione ». Luigi Contadini, *op. cit.*, p. 213. Traduction : « Dès les premières pages, l'idée d'un récit réel entre en jeu (" un relato real ", l'obsession du narrateur), au début pensée (avec un peu d'ironie) comme quelque chose de parfaitement fidèle à la réalité des faits, mais qu'au cours du roman, se transforme progressivement jusqu'à devenir un récit où l'on reconnaît la référencialité de certains événements saillants de l'histoire et des petites histoires oubliées, mais en même temps on admet que ceux-ci sont contaminées par la présence inéluctable de imagination ».

Les parties (auto)fictionnelles résultent ainsi supportées et renforcées par l'introduction et l'emploi de vidéo, d'images, de notes en bas de pages et de bibliographies finales, censées gagner la confiance du lecteur vers l'histoire racontée, grâce au sentiment d'authenticité procuré par les documents et l'aspect scientifique de la recherche.

Il suffit de penser à *Anatomía de un instante*, sans doute le cas le plus évident, où le roman entier se fonde sur l'analyse et la mise en récit d'un fragment vidéo, un photogramme opportunément sélectionné du *golpe Tejero*, où le geste énigmatique de résistance de trois hommes hors du commun – le président sortant Adolfo Suárez, son vice-président, M. Manuel Gutiérrez Mellado, et le secrétaire général du PCE Santiago Carillo – est interrogé de chaque angle possible afin d'éclairer les conditions et les circonstances, toujours nébuleuses, du coup d'État failli, pour essayer « de répondre au mieux à la demande d'orientation cognitive que le lecteur pose à l'écrivain, désormais vu comme porteur d'une *mathesis* plutôt que d'une *mimesis* »<sup>301</sup>.

Nous avons déjà eu l'occasion, dans les pages précédentes, de parler de la narrativisation des sources opérée de manière évolutive par Wu Ming, dont l'expérimentalisme arrive parfois à l'invention même de la preuve documentaire, comme c'était le cas dans la section « Quarto » de *L'invisible ovunque*, ce livre étrange sur la Première Guerre mondiale composé par

quattro spostamenti progressivi della forma narrativa. Il primo è nello stile del romanzo storico classico : un individuo alle prese con la grande storia, un racconto immaginario ispirato a racconti familiari e storie orali. Il secondo è una sorta di *docu-fiction* che fonde in una storia virtuale vicende reali tratte da diari e memorie di persone reali. Il terzo è un anti-romanzo di taglio surrealista, del resto il suo protagonista è André Breton. Il quarto è quello che gli anglosassoni hanno chiamato *mockumentary*, e funziona al contrario del secondo : vicende largamente immaginarie vengono proposte nello stile del saggio storico<sup>302</sup>.

---

<sup>301</sup> Vito Santoro, « Narrare la post-realtà: la sfida del romanzo contemporaneo », *Incroci*, vol. VIII, n. 16, 2007, p. 147, pp. 136-54.

<sup>302</sup> « Quatre déplacements progressifs de la forme narrative. Le premier est dans le style du roman historique classique : un individu aux prises avec la grande histoire, une histoire imaginaire inspirée par des histoires de famille et des histoires orales. La seconde est une sorte de *docu-fiction* qui fond dans une histoire virtuelle des événements réels tirés de journaux et mémoires de personnes réelles.



*L'invisibile ovunque* n'est pourtant que le point d'arrivée d'un long processus, l'affinage d'une stratégie narrative fondée sur l'utilisation des documents en tant que simulacres d'une reconstruction indiciaire des conflits représentés. La manipulation fictionnelle des sources et la connotation particulière des personnages réelles librement réélaborés dans les pages des romans rendent les documents moins fiables ; leur narrativisation les dépourvoit, dans une certaine mesure, de leur capacité d'attestation d'une adéquation à la réalité extratextuelle, quitte à le vérifier, à les mettre, littéralement, à la preuve.

### 5.5. L'*ekphrasis* photographique dans *Les Bienveillantes*

Si le cas de Littell pourrait apparaître différent des autres, car dans *Les Bienveillantes* le rapport entre la dimension fictionnelle et les sources historiques sur la Seconde Guerre mondiale et la Solution Finale semblerait, au premier regards, beaucoup plus voilé et souterrain, il ne faut pas se tromper. Il est vrai que Littell n'insère pas graphiquement le matériel d'archives dans le corps du roman ; il n'y a pas des photos reproduites et la section « Appendices » conclusive fournissant un « Glossaire » et une « Table d'équivalence des grades » comparative entre SS, Wehrmacht, Police et Armée française reste effectivement relégué à un rôle paratextuel plus canonique, d'autant plus qu'elle correspond à un choix éditoriale et non pas aux exigences de l'auteur<sup>303</sup>. Et pourtant, nous en avons eu une aperçue avec la table des morts tracée par le vieux Maximilien Aue, les sources et les données scientifiques sont fondamentales dans la construction d'une œuvre complexe et enchâssé comme *Les Bienveillantes*, où, d'après Denis Briand,

---

Le troisième est un antiroman de type surréaliste dont le protagoniste est justement André Breton. Le quatrième est ce que les Anglo-Saxons ont appelé *mockumentary*, et cela marche à l'inverse de la seconde : des événements largement imaginaires sont proposés dans le style de l'essai historique ». Michele Smargiassi et Wu Ming, « Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia », *La Repubblica. Cultura*, 25 novembre 2015, édition numérique, pages non numérotées. L'article est consultable au lien qui suit : [http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/\\_noi\\_wu\\_ming\\_diciamo\\_addio\\_alla\\_storia\\_-128288232/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/_noi_wu_ming_diciamo_addio_alla_storia_-128288232/). [Date de la dernière consultation : 5 août 2017].

<sup>303</sup> « Appendices », in Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 1391-1403.

« l'iconographie existante dans la documentation spécialisée semble parfois précéder l'écriture »<sup>304</sup>.

En regardant de plus près, nous en voyons une démonstration directe dans un épisode exemplaire qui se révèle une sorte d'*ekphrasis* photographique du meurtre par pendaison de la partisane russe Zoïa Kosmodeminskaïa<sup>305</sup>. À vrai dire, il ne serait pas exagéré d'affirmer que les images de cette pendaison sont à la base même du roman. Effectivement, l'on sait que l'idée d'écrire *Les Bienveillant* est la conséquence du trouble de l'auteur face à la photo du cadavre de la jeune résistante, pendue par les soldats nazis à l'âge de 18 ans, en devenant ainsi un symbole, une icône fondamentale de la résistance russe. Son corps reste exposé comme avertissement pendent plusieurs semaines et, une fois détaché du gibet, il est jeté dans la neige et battu à plusieurs reprises.

La documentation photographique du meurtre est plutôt riche et montre les phases différentes de la punition exemplaire, mais c'est surtout la photo du cadavre gisant dans la neige qui impressionne Littell, au point de lui inspirer le projet initial du livre<sup>306</sup>. C'est l'auteur même qui le déclare : « ce qui est extraordinaire dans cette image c'est qu'on perçoit à quel point cette femme a pu être belle. Cela m'a beaucoup travaillé, et en même temps c'était insupportable »<sup>307</sup>. Correspondant pour *Le Monde* sur la scène des massacres du régime syrien de Bachar al-Assad et

---

<sup>304</sup> Dennis Briand, « Max aux Enfers. Esquisses “ topographiques ”... », in Murielle Lucie Clément Murielle (éd.), « *Les Bienveillantes* » de Jonathan Littell, cit., p. 91.

<sup>305</sup> Cfr. Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 262-3. Voir l'image III de la section « Annexe ».

<sup>306</sup> Dans un entretien paru sur *Le Monde des livres*, Samuel Blumenfeld demande à Littell : « Qu'est-ce qui a provoqué votre envie d'écrire ce roman ? ». Et l'auteur répond sans hésitations : « Une photo, d'abord, que j'ai découverte en 1989 alors que je préparais un projet en faculté. Elle montrait le corps d'une jeune paysanne russe, Zoya Kosmodemianskaïa. Elle avait commis un acte de sabotage en décembre 1941 alors que les nazis se trouvaient aux portes de Moscou. Elle avait été pendue par les nazis. Les Soviétiques ont trouvé son corps plus tard, à moitié rongé par les loups. Staline en a fait par la suite une icône ». Samuel Blumenfeld, « Jonathan Littell : “ La parole vraie d'un bourreau n'existe pas ” », *Le Monde des Livres*, 26 octobre 2006, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : [http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/jonathan-littell-la-parole-vraie-d-un-bourreau-n-existe-pas\\_808052\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/jonathan-littell-la-parole-vraie-d-un-bourreau-n-existe-pas_808052_3260.html). [Date de la dernière consultation : 14 mars 2018]. Nous avons reproduit certaines des photographies disponibles dans la section « Annexe », images IV et V.

<sup>307</sup> *Ibidem*. [Date de la dernière consultation : 14 mars 2018].

reporter bien connu, Littell résulte, lui aussi, particulièrement affecté par le *medium* photographique.

Le thème de la beauté et de l'horreur, ou bien de la troublante beauté dans l'horreur, se déverse ainsi dans le roman. C'est surtout un épisode raconté presque au début du livre qui nous rappelle la photo de Zoïa et fait résonner dans la tête du lecteur le commentaire de l'auteur à cette image, fascinante et répulsive à la fois :

Dans le grand parc enneigé, derrière la statue de Chevtchenko, on menait une jeune partisane à la potence. Une foule d'Allemands se rassemblait [...]. C'était une jeune fille assez maigre, au visage touché par l'hystérie, encadré de lourds cheveux noirs coupés court, très grossièrement, comme au sécateur. Un officier lui lia les mains, la plaça sous la potence et lui mit la corde au cou. [...] La corde s'était cassée ou on l'avait coupée, et elle gisait dans la neige du jardin des Syndicats, la nuque brisée, les lèvres gonflées, un sein dénudé rongé par les chiens. Ses cheveux rêches formaient une crête de méduse autour de sa tête et elle me semblait fabuleusement belle, habitant la mort comme une idole, Notre-Dame-des-Neiges<sup>308</sup>.

La fidélité de la description de la jeune partisane inconnue par rapport à l'image du cadavre de Zoïa nous montre bien comment, loin d'être seulement le facteur qui a inspiré le stade embryonnaire du livre, l'iconographie et les matériaux recueillis dans les archives affectent l'écriture même, en créant un effet dérangeant d'hyperréalisme<sup>309</sup>.

---

<sup>308</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 262-3.

<sup>309</sup> Il faut ajouter que, bien évidemment, il ne s'agit pas là des photographies artistique, c'est-à-dire qu'elles n'ont pas été conçues comme des œuvres d'art à exposer, en tant que telles, dans des musées ou des galeries. Et pourtant elles montrent une attention significative pour la mise en scènes et les détails de la représentation. L'on peut même affirmer, comme avancé par Stephen Eisenman à propos des images capturés par les soldats en service à la prison d'Abu Grahīb, que « debido a su carácter especial, las fotografías [...] – su representación de la tortura y el sufrimiento en tiempos de guerra – pertenecen a un conjunto muy grande e ilustre culturalmente. [...] Contienen motivos y temas peculiares que tienen su origen aproximado en la escultura de la antigüedad greco-romana y reaparecen posteriormente con regularidad en buena parte del arte occidental ». Stephen T. Eisenman, *El efecto Abu Grahīb. Una historia visual de la violencia*, Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2015, p. 15. Traduction : « En raison de sa nature particulière, les photographies [...] – sa représentation de la torture et de la souffrance en temps de guerre – appartiennent à un ensemble très vaste et culturellement illustre. [...] Elles contiennent des motifs et des thèmes particuliers qui ont leur origine approximative dans la sculpture de l'antiquité gréco-romaine et réapparaissent plus tard avec régularité dans une bonne partie de l'art occidental ».

La photographie imprègne ainsi le roman entier de son halo de suggestive authenticité, comme une référence constante qui se montre parfois de façon ouverte et directe et parfois comme une présence souterraine qui vient à alimenter la nécessité boulimique d'Aue de nous submerger avec les horreurs qu'il a vu, vécu, procurés. Il nous montre à plusieurs reprises des soldats en train de prendre des photos sur la scène des pires massacres<sup>310</sup> et il arrive même à obtenir une promotion à cause d'un joli album de photos qu'il assemble pour bien documenter l'état d'avancement de l'élimination du problème juif. Son album est tellement apprécié qu'il arrive même aux plus hautes sphères du commando nazi, voire à Hitler en personne<sup>311</sup>.

Mais nous pouvons aussi bien détecter la présence fantasmagique de ce genre de pièces derrière la crudité extrême, insoutenable, de l'évocation des crimes nazis qu'Aue nous détaille avec une ponctualité tant admirable qu'effrayante. C'est ainsi qu'il nous offre des descriptions très précises des *Aktions*, des corps entassés les uns sur les autres, « dans la litanie accablante des horreurs et des cadavres » qui laisse le lecteur pétrifié, « la tête emplie d'images terrifiantes »<sup>312</sup>. La puissance

---

<sup>310</sup> Aue nous informe, par exemple, que « les hommes, très souvent, photographiaient les exécutions ; dans leurs quartiers, ils s'échangeaient leurs photos contre du tabac, ils les accrochaient au mur, n'importe qui pouvait en commander des tirages. Nous savions, par la censure militaire, que beaucoup envoyaient ces photos à leurs familles en Allemagne, certains en faisaient même de petits albums ornés de légendes ». Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 132-3. Le roman est plein d'autres épisodes très similaires.

<sup>311</sup> « Pour mon rapport j'avais décidé, plutôt que de livrer des images en vrac, de faire faire un album de présentation. Cela se révéla tout un travail. Un de nos Orpo, photographe amateur, avait pris plusieurs pellicules en couleurs durant les exécutions, et disposait aussi des produits pour les développer ; je lui fis réquisitionner du matériel dans une échoppe pour qu'il me prépare des tirages de ses meilleurs clichés. Je collectai aussi des photographies en noir et blanc, et fis copier tous nos rapports traitant de l'action sur beau papier, fourni par l'intendance du XXIXe corps. Un commis du Stab, de sa belle écriture officielle, calligraphia les légendes et une page de titre, portant la mention La Grande Action de Kiev, et, en plus petit, Rapports et documents et les dates. Parmi les Arbeitsjuden spécialisés gardés au nouveau Lager de Syrets, je dénichai un vieux cordonnier qui avait restauré des livres pour des bureaux du Parti et même préparé des albums pour un congrès ; von Radomski, le commandant du camp, me le prêta pour quelques jours, et, avec une peau de cuir noir prélevée sur les biens confisqués, il me relia les rapports et les planches de photographies, sous une couverture frappée de l'insigne Sk 4a en repoussé. Puis je présentai le livre à Blobel. Il était ravi ; il le feuilletait, s'extasiait sur la reliure et la calligraphie : « Ah, comme je voudrais en avoir un pareil, en souvenir ». Il me félicita et m'assura qu'il serait transmis au Reichsführer, voire au Führer lui-même ; le Kommando entier pourrait en tirer une grande fierté ». *Ivi*, pp. 199-200.

<sup>312</sup> Jean Solchany, *op. cit.*, p. 169.

évocatrice du langage d'Aue ne nous épargne rien : les images qu'il évoque dans ses descriptions ont la même consistance des photographies des exécutions réelles que l'auteur a longuement étudié<sup>313</sup>, si bien que Vargas Llosa, à la parution du roman, a répondu très positivement en mettant surtout l'accent sur cet aspect magistral de l'écriture de Littell.

No recuerdo haber leído nunca un libro que documente con tanta minucia y profundidad los pavorosos extremos de crueldad y estupidez a que llegó el nazismo en su afán de exterminar a los judíos y demás “ razas inferiores ” en su breve pero apocalíptica trayectoria. [...] Una experiencia histórica de espanto, [contada] con una riqueza de detalles, precisiones, ramificaciones por toda Europa, complicidades innumerables y un refinamiento artesanal indescriptible, que, a todas luces, el autor ha rastreado a través de documentos, testimonios e informaciones en muchos años de denodada investigación<sup>314</sup>.

Le narrateur, conscient du fait que ce qu'il conte a de l'incroyable, doit bien nous convaincre que son récit est pourtant véridique. Il démontre son angoisse de n'être pas cru : « tout ceci est réel, croyez-le »<sup>315</sup>. L'hyperréalisme du roman et l'attention maniaque et pédante à chaque détail sont alors une réponse, une solution à ce souci. En d'autres termes, Littell emprunte aux photos de répertoire, ses marques d'historicité, leur autorité intrinsèque pour donner aux fausses mémoires d'Aue un « terrifiant effet de réel »<sup>316</sup>.

Puisque « la photographie était vraie parce que ses images [...] témoignaient directement de la réalité de ce qu'elle représentaient, étant à la fois une trace de la

---

<sup>313</sup> « Annexe », images VI et VII. Les deux photographies reproduites sont tirées de Jonathan Littell, *Le sec et l'humide*, cit., p. 88.

<sup>314</sup> « Je ne me souviens pas d'avoir jamais lu un livre qui documente si minutieusement et profondément les extrêmes terrifiants de cruauté et de stupidité atteints par le nazisme dans son désir d'exterminer les Juifs et d'autres “ races inférieures ” dans sa trajectoire brève mais apocalyptique. [...] Une expérience historique d'effroi, [racontée] avec une richesse de détails, de précisions, de ramifications à travers l'Europe entière, d'innombrables complicités et un raffinement artisanal indescriptible, que l'auteur, en toute évidence, a collecté à travers des documents, des témoignages et des informations pendant de nombreuses années d'inlassable recherche ». Mario Vargas Llosa, « Los Benevolos », *El País*, 3 décembre 2006, édition en ligne, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : [https://elpais.com/diario/2006/12/03/opinion/1165100405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/12/03/opinion/1165100405_850215.html). [Date de la dernière consultation : 14 mars 2018].

<sup>315</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 583.

<sup>316</sup> Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », cit., p. 168.

chose elle-même et une preuve de son existence »<sup>317</sup>, il se sert de ces pièces qui font partie du discours de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah dans l'archive culturelle occidentale pour dépasser notre sens d'incrédulité face à l'extrême qu'il nous conte. Solchany l'a bien compris et nous explique très clairement : « bien qu'induit par un texte très littéraire, très construit et dans un sens totalement artificiel, l'effet de réel est paradoxalement aussi fort que celui découlant de la confrontation avec les témoignages ou les photos les plus insoutenables »<sup>318</sup>.

C'est justement à cause de son insistance minutieuse sur les corps mutilés, l'exposition obscène des morceaux de cerveau qui s'envolent lors des fusillades ainsi que des cadavres dans la boue et dans la neige que Littell a été accusé de traîner dans la pornographie de la violence. Mais en fait, l'obscénité du livre tient beaucoup plus aux choses qu'il conte, au contenu de la narration, plutôt qu'à la façon de les montrer. C'est la réalité même qui fait l'objet de la narration d'Aue qui est abjecte et le roman ne fait que nous exhiber de manière crue et directe toute la violence du monde en guerre.

La poétique de la violence de Littell ne nous dévoile pas un sadisme superflu et gratuit, qui ne s'attarderait sur les barbaries les plus brutales que pour briser à jamais les règles du bon goût, comme semblent suggérer Edouard Husson et Michel Terestchenko<sup>319</sup>. Son esthétisation du mal est, au contraire, un moyen spécifique, une poétique bien précise de s'opposer à l'indicibilité des crimes contre l'humanité commis (non seulement) à l'époque nazie. C'est pour cela que Jorge Semprun, l'un des estimateurs les plus enthousiastes de *Les Bienveillantes*, affirme – avec tout le poids de sa voix d'écrivain pluri-primé et d'ancien déporté – que le roman « est une démarche assez courageuse et tellement réussie qu'on est admiratif et béat d'admiration devant ce livre »<sup>320</sup>. De plus, il n'hésite pas à déclarer que ce roman

---

<sup>317</sup> Jonathan Littell, « La vraie image », en *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon*, Paris, Gallimard, 2011, p. 105.

<sup>318</sup> Jean Solchany, « *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », cit., p. 171.

<sup>319</sup> Edouard Husson et Michel Terestchenko, *op. cit.*

<sup>320</sup> Jorge Semprun, cité dans Marc Aymes, « Littell face à Cohn-Bendit », dans *Le Nouvel Observateur*, 3 avril 2008, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080402.BIB1105/littell-face-a-cohn-bendit.html>. [Date de la dernière consultation : 14 mars 2018].

« crée la vérité. Et il le fait avec un art et une manière consommés. Comment appréhendons-nous aujourd'hui la guerre de Trente Ans ? À la manière dont Brecht la dépeint dans *Mère Courage*. Sans fiction, le souvenir meurt »<sup>321</sup>. Il n'y a pas de doutes que la vérité créée par Littell est de la même nature de celle dont parlait Bessière à propos du statut paradoxal de la littérature par rapport au témoignage. Ce qui confirme et légitime, par ailleurs, nos considérations sur une *agency* finalement récupérée et qui serait exercée, par les auteurs du *corpus*, grâce à une écriture qui s'impose, à nouveau, comme une pratique pragmatique, comme un instrument de création.

---

<sup>321</sup> *Ibidem*.





## Chapitre 6

### *La Personne. Dire la guerre par le biais des exclus*

*Il est urgent, avant l'effacement définitif, de retrouver les traces, les empreintes de vie qu'ils ont laissées, preuves involontaires de leur passage en ce monde.*

GEORGES PEREC

Si la première composante de chaque instance communautaire est son histoire, sa tradition agissant comme un véritable mythe fondateur, le deuxième ingrédient essentiel de la recette sont les personnes, les hommes qui se reconnaissent dans cette histoire, qui en font leur tradition et décident d'y adhérer collectivement. Il n'y a pas de communautés sans histoires, il n'y a pas de communautés sans individus.

Dans les pages précédentes nous avons ainsi essayé de montrer la nature spécifique de la relation étroite liant ces formes de réécriture fictionnelle de la guerre à la dimension historique du récit, avec son caractère intrinsèquement documentaire ; c'est le temps, maintenant, de nous consacrer à l'étude narratologique des protagonistes des romans du *corpus*, à partir de leur conformation peu commune, en passant par leurs traits caractéristiques jusqu'à en arriver à la façon particulière de parler, de dire et de (re)vivre la guerre dont ils sont témoins.

C'est justement à cause de leur histoire personnelle atypique, excentrique – il s'agit notamment de criminels, de menteurs ou de marginaux – que leur témoignage

résulte d'entrée peu fiable. Et pourtant, un regard plus attentif nous dévoile une moralité du mensonge, une culpabilité partageable qui, grâce à une forme d'empathie tout à fait ambiguë, complique et problématise la position du témoin traditionnel dans un rapport dialectique entre la fausseté ou l'invention historique et la vérité littéraire qui mérite absolument d'être étudié.

## 6.1 Les Héros

*Frères humains qui après nous vivez,  
N'ayez les cuers contre nous endurcis,  
Car, se pitié de nous povres avez,  
Dieu en aura plus tost de vous mercis.  
Vous nous voiez cy attachez cinq, six :  
Quant de la char, que trop avons nourrie,  
Elle est pieça devorée et pourrie,  
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.  
De nostre mal personne ne s'en rie ;  
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre !*

FRANÇOIS VILLON

Dans une réflexion sur les modalités contemporaines d'accès au passé grâce à une *praxis* littéraire conscient de son rôle civique, de sa capacité d'agir sur les consciences des lecteurs et, par conséquence, d'intervenir sur la société et sa construction culturelle à niveaux collectif, Gianfranco Rubino observe que

cette démarche historique ne vise pas seulement à évoquer des événements particuliers ou à esquisser des tableaux d'ensemble, car elle s'étend aussi à l'atmosphère culturelle sinon au socle épistémique de telle ou telle époque, dont elle interroge des personnages représentatifs (illustres ou même inconnus)<sup>322</sup>.

Qui sont donc nos personnages ? D'où ressortent nos héros ? Et, enfin, sont-ils véritablement des héros ? Dans notre *corpus* il s'agit le plus souvent d'inconnus qui entrent dans l'orbite des personnages illustres. Le modèle de la micro-histoire tel que Carlo Ginzburg, entre autres, l'a développé s'impose<sup>323</sup>. En tout cas, nos *personnages représentatifs* sont toujours des individus singuliers qui offrent des

---

<sup>322</sup> Gianfranco Rubino, « L'histoire interrogée », cit., p. 12.

<sup>323</sup> À ce propos, nous renvoyons le lecteur à Dominique Viart, « La Littérature, L'Histoire, de texte à texte », cit.

perspectives innovatrices, centrifuges par rapport à la narration dominante. Il y a dans l'adoption de ces points de vue inhabituels une « presa di posizione *etica* ineludibile », à condition, bien entendu, que le choix ne réponde pas aux lois d'un « gioco puro e semplice »<sup>324</sup>, un vide exercice de style. « Qual è, dunque, il lavoro che compie lo scrittore di un romanzo storico ? », se demande Giuliana Benvenuti<sup>325</sup>.

Egli, anzitutto, ripara alla *damnatio* : ristrutturata il passato, collocandovi quella memoria dei morti che vi è stata cancellata. Negromante, lo scrittore, si occupa, per mezzo di una discesa negli inferi della storia, di cancellare questa cancellazione, e così di trarre indicazioni sul futuro da quanto è stato sottratto all'oblio<sup>326</sup>.

Il y a là une indication précise de ce que nous voyons dans les œuvres de Cercas, Wu Ming et Littell, nos auteurs se configurant comme des nécromants qui interrogent les silences de l'histoire pour remédier à une exclusion. Ils puisent donc dans l'archive culturelle occidentale pour en racheter des individus anonymes, oubliés ou damnés. Et ils le font pour une raison bien précise, car ces personnages, en tant qu'excentriques, subalternes par rapport à la narration hégémonique, nous forcent à éluder ce que Wu Ming a défini comme les « punti di vista “ normali ”, prescritti, messi a fuoco per noi dall'ideologia dei dominanti. È imperativo depurarsi, cercare di vedere il mondo in altri modi »<sup>327</sup>. C'est ainsi que nos romans se peuplent de héros anormaux, de vaincus et de bourreaux, de bandits et d'imposteurs.

Les protagonistes de ces romans se configurent, en d'autres termes, en tant que figures atypiques. D'après une analyse développée par Lukács dans les pages

---

<sup>324</sup> « Prise de position *éthique* inéluctable », « jeu pur et simple ». Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 81.

<sup>325</sup> « Quel est donc le travail accompli par l'écrivain d'un roman historique ? ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 23.

<sup>326</sup> « Tout d'abord, il répare à la *damnatio* : il fait une restructuration du passé, en y plaçant la mémoire des morts qui avait été effacée. Nécromant, au travers d'une descente aux enfers de l'histoire l'écrivain s'occupe d'effacer l'effacement et d'obtenir ainsi des indications sur le futur en s'appuyant sur ce qui a été enlevé à l'oubli ». Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., p. 23. Sur la question de l'écrivain-nécromant, nous renvoyons aussi bien à Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, cit, 2011.

<sup>327</sup> « Points de vue “ normaux ”, prescrits, focalisés pour nous par l'idéologie dominante. Il faut absolument se dépurar, essayer de regarder le monde différemment ». Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 81.

de son essai sur *La théorie du roman*, nous pouvons dire que ces formes nécromantiques d'écriture de la guerre se structurent sur la base du modèle conceptuel de l'« héros problématique », dont les auteurs du *corpus* se servent pour créer des personnages constamment en lutte contre la société et contre leur même identité <sup>328</sup>.

Le centre d'intérêt de cette opération va certainement dans le sens de la prescription de Wu Ming qui nous invitait à laisser les points de vue communs, socialement imposés, pour explorer le passé sous des angles différents, excentriques et inédits, car seulement des modalités alternatives de regarder au passé et à la guerre peuvent déterminer des histoires, des narrations et des mémoires diversifiées et, finalement, plus complètes, complexes et stratifiées, en évitant finalement toute schématisation superficielle.

D'accord avec une intuition de Calvino sur la place intime et l'influence sociale de la littérature, on dirait alors que l'ambition de l'auteur / nécromant est d'enseigner « un modo di guardare, cioè di essere nel mondo » <sup>329</sup>.

## 6.2 La Shoah racontée par les non fiables

*Nadie se atreve a poner en duda la autoridad de la víctima,  
nadie se atreve a poner en duda la autoridad del testigo.*

JAVIER CERCAS

« Las novelas siempre mienten », avoue Mario Vargas Llosa en dénonçant « la naturaleza de la ficción y sus propensiones sediciosas » <sup>330</sup>. Que dire alors d'une

---

<sup>328</sup> Georges Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989. L'édition Gallimard inclut significativement une étude de Lucien Goldmann sur les premières œuvres de Lukács. Goldmann reprendra effectivement les théories du philosophe et notamment l'analyse du héros problématique dans son *La sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

<sup>329</sup> Dans une lettre envoyée à l'ami François Wahl, Calvino écrit : « Mon point de départ est une image et la narration développe une logique interne à cette image [...]. La seule chose que je voudrais pouvoir enseigner, c'est une façon de regarder, c'est-à-dire d'être au milieu du monde. Au fond la littérature ne peut rien enseigner d'autre ».

<sup>330</sup> « Les romans mentent toujours », « la nature de la fiction et sus propensions séditieuses ». Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Random House, 2015, p. 16.

production romanesque qui, au caractère nécessairement insoumis définissant, d'après le Nobel péruvien, toute bonne littérature, ajoute le choix, plutôt inconvenant d'entrée, de donner la voix aux imposteurs, aux bourreaux, aux bandits et à d'autres sujets normalement exclus de la dimension publique de la parole et, encore plus, du témoignage ? Car, nous l'avons esquissé dans les pages précédentes, les protagonistes des romans du *corpus* sont des héros fort atypiques, arrachés de l'oubli par un écrivain / nécromant qui se propose de raconter l'histoire « dal lato sbagliato della Storia »<sup>331</sup>. Si les thèmes et les événements historiques repris par Cercas, Wu Ming et Littell ne sont pas une rareté dans le panorama de la prose contemporaine, on ne peut certainement pas dire la même chose en pensant à l'angle de la narration. Ce qui différencie leur opération sur les guerres du passé et la transmission de la mémoire relative de la plus grande partie des autres romans est bien le fait d'avoir recherché un point de vue inédit, excentrique et, d'une certaine façon, scandaleux.

Littell fait parler un officier nazi qui est probablement le symbole absolu du Mal, du coupable et du bourreau ; Cercas reconstitue l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et, surtout, des camps de concentrations filtrée par les mensonges d'Enrico Marco Battaglia, un imposteur qui a eu le courage de mentir sur celle qui est normalement considérée comme la tragédie majeure de notre époque, voire de l'histoire de l'homme ; bref, un menteur qui a osé feindre d'être un rescapé. Wu Ming, pour sa part, confie à Ettore Bergamini, un contrebandier sans importance, la tâche de raconter la bataille de Porta Lama – qui est l'un des affrontements les plus significatifs pour la libération italienne jamais combattus dans une ville – et il le fait, nous le verrons plus en détail par la suite, en transformant cette bataille capitale en un conflit entre deux bandes différentes de narcotrafiquants.

Face à des choix si particuliers et inattendus, il faut certainement se demander la raison de ce geste autorial peu conventionnel et ambigu. Prenons donc le cas de Littell : pourquoi un jeune auteur américain d'origine juive se consacre à

---

<sup>331</sup> « Du mauvais côté de l'Histoire ». Nous récupérons l'expression du titre d'un article d'Emanuela Piga, « Una storia dalla parte sbagliata della Storia. Manituana dei Wu Ming », *Compar(a)ison*, v. 23, n. 3, 2009, pp. 29-35. Elle a été aussi bien employée comme titre d'un *reading* tenu par Wu Ming au Palazzo San Francesco de Reggio Emilia en occasion de l'événement *La notte dei musei*. La lecture a eu lieu le samedi 23 juin 2012.

l'écriture d'un roman-fleuve de telles dimensions, écrit en français et, surtout, dont le point de vue est celui d'un hiérarque des SS qui est, de plus, un personnage tout-à-fait inventé, un bourreau absolument extra-ordinaire, un anti-héros atypique, hors du commun ?

Nous trouvons une première réponse dans un article de Jérôme Garcin paru dans *Le Nouvel Observateur*, où le rédacteur en chef du service littéraire de la revue, en reprenant les observations de Littell recueillie dans une conversation privée, souligne que « les bourreaux ne parlent jamais. Le silence est leur essence. Et s'ils sont amenés à s'exprimer, leur parole est toujours creuse et leur raisonnement vide »<sup>332</sup>. En effet, nous sommes tous habitués à écouter la version des victimes. Et cela est d'autant plus vrai depuis la tragédie extraordinaire de l'Holocauste, qui inaugure celle qu'Annette Wieviorka a défini « l'ère du témoin »<sup>333</sup>, une saison caractérisée justement par cette nécessité de donner un espace public à la voix des survivants et des rescapés en particulier.

Ce qui, au contraire, peut difficilement accéder à ce même champ public est la parole des coupables auxquels cet espace est historiquement nié, en rejetant leur figure dans la dimension de l'inhumain. Il convient de rappeler brièvement, à ce propos, le cas exemplaire du procès contre l'hiérarque nazi Adolf Eichmann, par

---

<sup>332</sup> Jérôme Garcin, « Littell est grand », *L'Obs*, 6 novembre 2006, édition numérique, pages non numérotées. L'article est disponible au lien qui suit : <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20061106.OBS8261/littell-est-grand-de-gerome-garcin.html>. [Date de la dernière consultation : 10 mai 2017]. Le thème, tout à fait central dans la conception même du livre, est traité à plusieurs reprises par Littell qu'y revient également dans d'autres entretiens avec des commentaires tout à fait similaires. Nous nous limiterons ici à citer un bref passage, pourtant éclairant, d'une entretien curée Samuel Blumenfeld qui porte le titre-parlant de « Jonathan Littell : “ La parole vraie d'un bourreau n'existe pas ” » (*Le Monde*, 1<sup>er</sup> septembre 2006, édition numérique, pages non numérotées) : « Avez-vous hésité avant d'adopter le parti pris d'écrire votre roman à la première personne, sachant que celle-ci est un bourreau ? », demande Blumenfeld. La réponse n'aurait pas pu être plus tranchante : « C'était le seul choix possible, car l'objet qui m'intéresse est le meurtre politique de masse. C'était le seul moyen de *comprendre* ces gens. J'aurais pu écrire à la troisième personne, mais ça ne marchait pas. La question originelle, avant d'écrire mon roman, était : que serais-je devenu si j'étais né allemand en 1913 plutôt qu'américain en 1967 ? La réponse se trouve dans le livre. Je ne dis pas que j'aurais été comme mon personnage. Ma grande peur, enfant, était qu'on m'envoie au Vietnam quand j'aurais 18 ans pour tuer des enfants. J'étais très conscient qu'on ne choisit pas toujours ». Le texte complet de l'entretien est disponible au lien qui suit : [http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/jonathan-littell-la-parole-vraie-d-un-bourreau-n-existe-pas\\_808052\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/jonathan-littell-la-parole-vraie-d-un-bourreau-n-existe-pas_808052_3260.html). [Date de la dernière consultation : 28 novembre 2017].

<sup>333</sup> Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

ailleurs mentionné à plusieurs reprises dans les pages de *Les Bienveillantes*<sup>334</sup>. Un grand nombre de témoins – cent onze, pour être précis – ont participé au procès de Jérusalem, en prenant la parole contre l'accusé ; l'on pourrait même dire qu'ils ont défilé sous les caméras qui enregistraient les procès en suivant une sorte de chorographie, en suivant un scénario bien orchestrée par Gideon Hausner, l'avocat de la poursuite<sup>335</sup>. Ce qui est plus étonnant, pourtant, est sans doute le fait qu'aucun témoin, même pas un, a été admis pour la défense d'Eichmann.

En dehors de ce contexte judiciaire, à vraie dire, il y a, dans le cadre de la vaste production – littéraire ou non – concernant l'extermination juive et les camps nazis, quelques exemplaires de mémoires d'anciennes SS. Il suffit de penser au cas célèbre du commandant d'Auschwitz, le camp nazi par antonomase<sup>336</sup>, Rudolf

---

<sup>334</sup> Voir, par exemple, un passage où Aue trace un portrait rapide du personnage et des « bêtises » qui ont été dites à son compte : « ce petit *Obersturmbannführer*, entretemps, est devenu en quelque sorte une célébrité, et je pensais que mes souvenirs, éclairant son personnage, pourraient intéresser le public. On a écrit beaucoup de bêtises sur lui : ce n'était certainement pas l'ennemi du genre humain qu'on a décrit à Nuremberg [...] il n'était pas non plus une incarnation du mal banal, un robot sans âme et sans visage, comme on a voulu le présenter après son procès », *Les Bienveillantes*, cit., p. 524.

<sup>335</sup> Nous reprenons ici une observation d'Annette Wieviorka qui, dans *L'ère du témoin*, souligne que celle que Gideon Hausner met en place est une véritable scénographie du procès. Nous renvoyons le lecteur à Anette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, cit., *passim*. L'écrivain israélien Haim Gouri parle à ce propos d'une « procession interminable qui se perd sous nos yeux, qui sombre et réapparaît dans le rougeoiement du feu et du sang » (*La Cage de verre*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 39). Une référence essentielle sur le procès contre Eichmann est certainement le rapport de Gideon Hausner, *Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges*, Paris, Flammarion, 1966, p. 383.

<sup>336</sup> C'est tout d'abord à cause de ses dimensions colossales qu'Auschwitz sera érigé à symbole, l'icône même de l'univers concentrationnaire et de la furie meurtrière nazie. Toutefois, il y a du moins un autre facteur à considérer qui a certainement joué un rôle fondamental influençant le sens commun vers l'élévation métonymique d'Auschwitz à emblème et apogée du plus ample projet d'éloignement et de destruction de la diversité mis en œuvre par le Troisième Reich : nous pensons notamment à la longévité de ce camp, qui restera en fonction jusqu'à la fin de la guerre. Il faut aussi bien rappeler que la triple fonction d'Auschwitz, qui était en même temps un camp de concentration (*Konzentrationslager*), un camp de travail forcé (*Zwangsarbeitslager*) et un camp d'extermination (*Vernichtungslager*), autorise de fait son élection à synthèse parfaite de la politique d'oppression, d'exploitation et d'anéantissement des ainsi dites « minorités indésirables », pour récupérer le jargon de la propagande de l'époque, perpétrée par le régime nazi. Pour une étude plus détaillée sur le système et le fonctionnement des camps, nous renvoyons à Frediano Sessi, *Non dimenticare l'Olocausto* (Milano, RCS Libri, 2002) et, en particulier au chapitre « Sistema concentrationario nazista » (pp. 175-187). Une autre référence essentielle reste certainement l'œuvre d'Olga Wormser-Migot *L'Ère des camps* (Paris, Union générale d'éditions, 1993), qui nous offre une reconstruction considérablement soignée de l'univers concentrationnaire.

Höss, dont les mémoires du temps de la Guerre sont à la base du roman *La mort est mon métier* (1952) de Robert Merle, évidemment inspiré par l'écrit de Höss. Et pourtant, *Les Bienveillantes* reste un cas unique pour la profondeur psychologique donnée au personnage, de même que par la résonance rencontrée par ce roman dans tous les milieux : académique, publique, socio-culturel, économique-éditorial.

À partir de ces constatations, Littell décide de changer résolument le point de vue, se jetant dans une opération éditoriale certainement risquée et perturbante, aussi bien pour le lecteur que pour l'auteur. Et pourtant, le succès du roman est immédiat et l'impact du chef d'œuvre de Littell est tellement évident qu'on arrive bientôt à se demander si l'on n'est pas tombé dans « l'ère du bourreau »<sup>337</sup>.

Mais qu'est-ce que cela veut dire de représenter l'Histoire et la guerre du point de vue de ceux qui l'ont perdue et pourquoi l'opération de Littell, en particulier, nous apparaît si scandaleuse et perturbante ? Tout d'abord parce que notre bourreau, Maximilien Aue, est un personnage complexe, charmant, un jeune intellectuel cultivé et raffiné – si bien que nous sommes obligés, par une construction discursive parfaitement efficace, de prouver de l'empathie pour lui ; Littell nous porte, de fait, à nous identifier avec Aue, le monstre nazi, qui est en plus un incestueux, homosexuel, matricide sadomasochiste ; l'utilisation de la première personne, en nous donnant un accès privilégié à la nature intime du protagoniste, met le lecteur dans la position inconfortable de se demander tout le temps « qu'est-ce que j'aurais fait, moi, à sa place ? ». Ce qui est parfaitement en ligne avec les soucis de Littell de *comprendre*, comme il avait déclaré dans l'entretien avec Blumenfeld, le bourreau, sa position, ses « choix » parfois forcées, inéluctables.

Ce qui nous bouleverse, dans ce livre, c'est précisément le fait que le monstre nazi qui structure l'imaginaire commun n'est plus un monstre. Ce que les pages du roman nous montrent au travers de ce déplacement du point de vue dérangeant est plutôt le fait que tout ce qui est raconté rentre pleinement dans la

---

<sup>337</sup> Voir l'article-entretien de Claire Devarrieux et Natalie Levisalles, « *Les Bienveillantes*, roman à controverse. Deux historiens et un spécialiste du roman contemporain jugent le prix Goncourt », *Libération*, 7 novembre 2006, édition numérique, pages non numérotées. Le texte complet est disponible au lien qui suit : [http://www.liberation.fr/evenement/2006/11/07/les-bienveillantes-roman-a-controverse\\_56610](http://www.liberation.fr/evenement/2006/11/07/les-bienveillantes-roman-a-controverse_56610). [Date de la dernière consultation : 10 mai 2017].



sphère de l'humain. Tout ce qui s'est passé a eu lieu à cause de ce que des hommes ont fait à d'autres hommes. Les réflexions de Maximilien Aue à ce propos ne laissent pas de doutes. Dans un passage très significatif du roman il déclare ouvertement : « on a beaucoup parlé, après la guerre, pour essayer d'expliquer ce qui s'était passé, de l'inhumain. Mais l'inhumain, excusez-moi, cela n'existe pas. Il n'y a que de l'humain et encore de l'humain »<sup>338</sup>.

Voilà donc la « perversion radicale »<sup>339</sup> que Pierre Nora découvre, enthousiaste, dans l'entreprise du jeune écrivain. Littell croise une ligne de frontière qu'on avait considérée, jusqu'à présent, infranchissable, et en jouant sur une utilisation savante de la première personne singulière, sur la puissance narrative du « je », force le lecteur à se mettre dans la peau du nazi. Il accepte que même les bourreaux sont humains, qu'ils sont des hommes – et en grand partie assez communs, on ajouterait.

Ce Döll en est un bon exemple. Qu'est-ce que c'est d'autre, Döll, qu'un bon père de famille qui voulait nourrir ses enfants, et qui obéissait à son gouvernement, même si en son for intérieur il n'était pas tout à fait d'accord ? S'il était né en France ou en Amérique, on l'aurait appelé un pilier de sa communauté et un patriote ; mais il est né en Allemagne, c'est donc un criminel<sup>340</sup>.

Et en l'acceptant, Littell accepte aussi bien de nous mener dans une véritable descente aux enfers de la nature humaine, il se charge de nous montrer, par le biais du regard attentif, mécanique, de Maximilien Aue, comment tout cela rentre à plein droit en cette « zone grise » de l'humain sur laquelle Primo Levi a écrit des pages bien connues<sup>341</sup>.

Il s'agit de la même zone grise dans laquelle puise *El impostor* de Javier Cercas, « una fascinante novela sin ficción saturada de ficción ; la ficción no la pone el autor : la pone Enric Marco »<sup>342</sup>, comme nous le lisons dans la quatrième

---

<sup>338</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 542.

<sup>339</sup> Jonathan Littell, Pierre Nora, « Conversation sur l'histoire et le roman », *op. cit.*, p. 36.

<sup>340</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., pp. 542-543.

<sup>341</sup> Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 199, pp. 24-52.

<sup>342</sup> « Un charmant roman sans fiction saturé par la fiction ; la fiction ne la pose pas l'auteur : c'est Enric Marco qui la pose ». Javier Cercas, *El impostor*, cit., quatrième de couverture.

de couverture. Une fois la tromperie découverte, Marco réclamera à grande voix que ses mensonges étaient nécessaires pour garder bien vivante la mémoire des horreurs nazis, tandis que l'attention espagnole sur l'Holocauste lui semblait beaucoup trop froide. Il aurait donc tout inventé pour une sorte d'obligation morale qui l'a poussé à porter son faux témoignage « pour des bonnes raisons », pour ainsi dire.

Mythomane ou machiavélique ? C'est l'interrogatif qui nous accompagne tout au long des quatre cents pages d'enquête de *El impostor* de Cercas, qui ne donne pas de réponses afin que le lecteur puisse lui-même en décider. En tout cas, le choix du protagoniste résulte du moins hasardeux : décider de laisser parler à nouveau « el gran impostor y el gran maldito »<sup>343</sup>, d'après l'épithète presque épique attribué à Marco dans les pages du roman, est certainement une autre opération controversée, un défi qui ne va pas sans risques.

Parler de la Seconde Guerre mondiale – et de la Shoah en particulier – équivaut à se déplacer sur un sol glissant où seulement les victimes ont pleinement droit à la parole et, parfois, même pas elles. Il suffit de penser à une petite anecdote mentionnée par l'écrivaine française Charlotte Delbo lors d'un entretien. Rescapée des camps de concentration où elle avait été déportée pour des raisons politiques, Delbo se retrouve, des années plus tard, à parler avec un survivant juif. En soulignant l'aporie de l'expérience traumatique commune, l'écrivaine dit ironiquement que c'est bien d'avoir le nombre tatoué sur le bras, car autrement elle non plus ne saurait dire si ce qu'elle a vécu était réel ou pas. Il va sans dire que le rescapé, n'appréciant pas le sarcasme de la boutade, s'est éloigné plein d'indignation<sup>344</sup>. L'épisode n'est pas anodin car il nous montre bien que sur Auschwitz on ne peut pas plaisanter, même si on le fait, littéralement, sur sa propre peau. Et, ça va sans dire, l'on ne peut pas mentir.

---

<sup>343</sup> « Le grand imposteur et le grand maudit », *ivi, passim*.

<sup>344</sup> Charlotte Delbo raconte l'épisode dans une conversation avec Claude Prévost, qui la transcrit dans ces termes : « J'ai choqué un déporté en disant : “ Ils ont bien fait de me tatouer un numéro sur le bras, sinon je ne serais pas sûre d'avoir été à Auschwitz ”. Il était en colère. Comme si j'avais oublié. Comme si on pouvait oublier ». Charlotte Delbo et Claude Prévost, « La Déportation dans la littérature et l'art. Entretien avec Charlotte Delbo », *La Nouvelle critique*, n. 167, juin 1965, p. 44.

C'est ainsi que la Shoah a pris sa dimension d'inviolabilité, une sorte de sacralité qui pose des limites infranchissables et toute tentative d'en nier l'aura se révèle, de conséquence, un outrage. Marco, dans le livre, n'est pas seulement « el gran impostor », il est aussi bien – et surtout – « el gran maldito ». Et il est maudit car il a osé raconter la plus grave des mensonges : à savoir, se faire croire un rescapé, en trompant tout le monde pendant des années. Il a été capable de tromper même les historiens et les victimes réelles, jusqu'à devenir le symbole vivant des rescapés espagnols. Il s'agit d'une offense et d'un scandale qui ne peuvent pas être oubliés ou bien pardonnés.

Rien de pire qu'une *damnatio memoriae* pour punir l'*hybris* d'un personnage autant histrionique et centralisateur que Marco. C'est pourquoi le fait de lui rendre la parole, même si dans le but de distinguer finalement entre les faits véridiques et les mensonges qu'il a racontés, en essayant de reconstituer une biographie ponctuelle, se révèle à son tour une opération scandaleuse, comme si la tache de Marco pouvait s'étendre et souiller l'œuvre par contamination. Choisir d'écrire un livre sur lui, avec lui, en écoutant sa version des faits, équivaut effectivement à accepter d'explorer la complexe réalité historique de la déportation à partir d'un faux témoignage. Ce qui veut dire, en d'autres termes, reconnaître le droit à la parole publique à quelqu'un qui l'avait justement perdu en mentant.

Immédiatement fasciné par Marco et le scandale produit par la découverte de son imposture, Cercas lui consacre deux articles sans pourtant se résoudre à écrire le roman qu'il n'arrive pas à terminer pendant des années.

Yo no quería escribir este libro. No sabía exactamente por qué no quería escribirlo, o sí lo sabía pero no quería reconocerlo o no me atrevía a reconocerlo ; o no del todo. El caso es que a lo largo de más de siete años me resistí a escribir este libro. [...] No quería escribirlo porque tenía miedo. Esto es lo que yo sabía desde el principio pero no quería reconocer o no me atrevía a reconocer ; o no del todo. Lo sólo que ahora sé es que mi miedo estaba justificado<sup>345</sup>.

---

<sup>345</sup> « Je ne voulais pas écrire ce livre. Je ne savais pas exactement pourquoi je ne voulais pas l'écrire, ou bien je le savais mais je ne voulais pas l'admettre ou je n'osais pas l'admettre ; ou non complètement. Le fait est que pendant plus de sept ans j'ai résisté à écrire ce livre. [...] Je ne voulais pas l'écrire car j'avais peur. C'est ce que je savais dès le début mais que je ne voulais pas admettre

Grâce à cet *incipit* mystérieux, aux tons obscurs, Cercas nous prévient : interroger le passé du point de vue de celui qui l'a contrefait dans une de ses phases les plus dramatiques est une opération déstabilisante aussi bien pour celui qui la reçoit que pour celui qui l'écrit. Il s'agit d'un voyage effrayant car il peut mettre en discussion l'opinion commune, le point de vue habituel ; le fait d'y renoncer pour prendre la parole de l'autre côté de la frontière affiche la volonté de l'auteur d'approfondir l'un des faits les plus traumatiques de notre passé d'une perspective qui est inédite et extrêmement dangereuse à la fois, car elle refuse la sacralité de l'événement et choisit de l'étudier et de l'interroger en utilisant des voies d'accès alternatives, marginales et, d'une certaine façon, interdites.

Encore une fois, ce qui dérange le lecteur, ce qui a pétrifié l'écriture de Cercas pendant sept ans, c'est la découverte que Marco, « el gran impostor y el gran maldito », n'est pas un monstre, il n'a rien d'inhumain. L'enquête sur le mystère de Marco se conclut ainsi par la constatation que « el enigma final de Marco es su absoluta normalidad »<sup>346</sup>.

Les expériences narratives de nos auteurs constituent donc un danger et une menace dérivant en premier lieu de ce geste radical qui, en redonnant la possibilité de la parole au coupable – mythomane ou bourreau que ce soit –, nie décidément la dimension de sacralité de l'Holocauste. Une sacralisation qui dirige la narration canonique de cet événement en empêchant toute possibilité d'une connaissance réelle, d'une conscience critique du passé, car, comme Benveniste l'a bien montré en remontant aux racines étymologiques du terme, *sacer* est ce qui « porte une véritable souillure qui le met *hors* de la société des hommes : on doit fuir son contact. [...] Un *homo sacer* est pour les hommes ce que l'animal *sacer* est pour les dieux : ni l'un ni l'autre n'ont *rien de commun avec le monde des hommes* »<sup>347</sup>. Il n'y aura donc pas de doutes que la sacralisation indique une séparation, une interdiction qui éloigne l'objet sacré de la sphère de l'homme.

---

ou je n'osais pas admettre ; ou non complètement. Tout ce que je sais à présent, c'est que ma peur était justifiée ». Javier Cercas, *El impostor*, cit., p. 15.

<sup>346</sup> « L'énigme finale de Marco est sa normalité absolue ». *Ivi*, p. 412.

<sup>347</sup> Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, vol. II, *Pouvoir, droit, religion*, p. 189. [Italique à nous].

Littell et Cercas, au contraire, nous forcent, en déstabilisant leur position autoritaire pour prendre en charge le point de vue des exclus et des damnés, à faire face à cette zone grise de l'humain que la mémoire collective a refusée et rejetée, en pacifiant les consciences derrière le faux mythe du monstrueux et de l'inhumain. Ce type d'écriture qui prend la parole du lieu des non fiables, des coupables et des menteurs nous affiche alors comment l'on peut et l'on doit « profaner » la mémoire d'Auschwitz et violer sa sacralité pour enfin reporter tout ce qui a été la Solution Finale et les camps nazis dans la sphère de l'humain.

S'il est vrai que « la profanazione implica [...] una neutralizzazione di ciò che profana », profaner Auschwitz signifie alors se réapproprier de ce qui a été, du passé, car « una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso »<sup>348</sup>. Il s'agit certainement d'une opération ambiguë, scandaleuse et perturbante, mais d'autant plus nécessaire et radicale qu'elle est capable de causer un choc, une déchirure dans la « mémoire en dépôt »<sup>349</sup>, qui permet finalement de la réactiver en problématisant aussi bien la connaissance de l'événement que la conception qu'on a de sa transmission.

Il s'agit, en d'autres termes, d'une tentative très intéressante d'érafler cette mémoire cristallisée, sédimentée dans la conscience apaisée de la collectivité, pour la transformer en une « mémoire en fonction » qui vise non seulement à garder à l'esprit le souvenir de ce qui a été ; elle vise également à en renouveler obstinément la connaissance dans un discours qui évolue constamment, en nous empêchant, comme Schwartz le craint, de nous habituer au génocide, à l'horreur et à la barbarie extrême dont Auschwitz est l'icône, l'expression la plus exemplaire et instrumentalisée<sup>350</sup>.

La décision est donc prise : pour changer de point de vue, pour problématiser le passé dans une enquête qui veut à tout prix comprendre ce qui nous échappe, ce

---

<sup>348</sup> « la profanation comporte [...] une neutralisation de ce qu'elle profane », « une fois profané, ce qui était non disponible et séparé perd son aura et il est restitué à l'usage » Giorgio Agamben, « Elogio della profanazione », in *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2012, p. 88.

<sup>349</sup> Cfr. « À la recherche de l'agency perdue », *supra*.

<sup>350</sup> Daniel Schwartz, *Imaging the Holocaust*, New York, St. Martin's, 1999, p. 28.

que l'histoire n'a pas transmis, il faut donner la parole aux exclus, les *damnés* de notre *corpus*.

### **6.3. Ettore Bergamini : l'histoire d'un contrebandier entre des trafiquants de drogue et les Brigades noires**

Dans la même ligne désacralisante s'insère l'écriture de Wu Ming. Réécrire un épisode crucial de la Seconde Guerre mondiale telle que la bataille de Porta Lamé en le déguisant derrière le masque d'un échange de drogue affiche certainement une intention démystifiante. Ce qui n'équivaut pas du tout à sous-estimer la portée, historique et sociale, d'un événement, mais qui indique plutôt le chemin vers une connaissance différente du passé qui ne peut plus être représenté de manière linéaire et qui exige maintenant d'être compliqué et remis en discussion.

Si on a longtemps adressé la construction de la mémoire collective vers le récit d'une épopée de la Résistance, où les nazis étaient les seuls méchants de l'histoire et les fascistes une bande limitée face à une majorité de résistants et de maquisards – considérés comme le portrait même de l'héroïsme et de la justice –, il est bien temps de revenir sur cette narration. Ettore Bergamini, l'ancien partisan de 54, s'est certainement battu pour la liberté et pour vaincre le nazi-fascisme. Il n'en reste pas moins qu'il est aussi bien un bandit, comme bien d'autres maquis l'ont été. Cela ne dévalue pas la valeur de sa lutte, mais complète une reconstruction partielle de ce que la Résistance a été.

Chi ci conosce sa che non ci siamo mai stracciati le vesti sbraitando contro i revisionismi, non abbiamo mai presidiato i mausolei della Memoria storica. Il passato va rimesso in gioco, costantemente, radicalmente. Non si può che essere revisionisti, nel senso che bisogna ri-vedere, adottare nuovi sguardi, giocare d'anticipo<sup>351</sup>

---

<sup>351</sup> « Ceux qui nous connaissent savent bien que nous ne nous sommes jamais arraché les vêtements en gueulant contre les révisionnismes, nous n'avons jamais défendu les mausolées de la Mémoire historique. Le passé doit être remis en jeu constamment, radicalement. On ne peut qu'être révisionnistes, au sens qu'il faut ré-voir, adopter des nouveaux regards, jouer d'anticipation » (Wu Ming, « Resistenza e revisioni storiche : cazzi nostri », in *Giap ! Tre anni di narrazioni e movimenti. Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Torino, Einaudi, 2003, p. 207).

déclare Wu Ming dans un texte programmatique. Il s'agit bien évidemment d'un révisionnisme positif, qui n'a rien à voir avec le négationnisme historique, et qui ne vise qu'à une compréhension plus profonde et actuelle du passé, montré finalement dans toute sa complexité et réarticulé sans pose en un dialogue constant avec notre identité présente.

À la lumière de ces considérations préliminaires, de ce *manifesto* méthodologique de Wu Ming, revenons sur le cas exemplaire d'Ettore Bergamini. Ancien partisan protagoniste de 54, il est tout-à-fait incapable, une fois la guerre terminée, de s'adapter à nouveau aux règles du vivre commun. Il devient donc un bandit, condamné à rester aux marges d'une société civile au sein de laquelle il n'arrive pas à se réinsérer. Le passage qui nous intéresse ici, en particulier, est l'échange de drogue qui, dans le discours d'Ettore, se transforme, par le moyen d'un jeu complexe qui passe de la dimension niveleuse de la similitude et de l'analogie au plan de la métaphore vivifiante, en la sanglante Bataille de Porta Lama<sup>352</sup>.

Les trafiquants de drogue étant devenus les Brigades Noire, Ettore lui-même cesse d'être le contrebandier d'aujourd'hui pour redevenir, grâce à cette stratégie rhétorique, le partisan d'autrefois qui nous raconte, dans un saut narratif

---

<sup>352</sup> La Bataille de Porta Lama, qui prend son nom de la place de Porta Lama de Bologne, est un l'un des affrontements les plus significatifs et mémorables entre les partisans, les républicains, les soldats nazis et les fascistes ayant eu lieu, pendant la Seconde Guerre mondiale, dans un grand centre urbain. La bataille a été combattue le 7 novembre 1944, quand la région aux alentours de la ville émilienne avait déjà été presque totalement rachetée de l'invasion nazie et, grâce aux réussites des anglo-américains et des maquisards, elle apparaissait proche à la libération. Aujourd'hui, la place est décorée par la statue de deux partisans, très significativement sculptés par l'artiste Luciano Minguzzi avec le bronze tiré de la fusion de la statue équestre de Benito Mussolini, qui à l'époque se trouvée dans l'espace maintenant occupé par le stade de la ville. Le Stadio Renato Dall'Ara est considérable à son tour comme un lieu de mémoire, si l'on songe qu'une partie du stade, le secteur de la « curva San Luca », est consacrée à Arpad Weisz, un ancien entraîneur de l'équipe tué par les nazis dans un camp de concentration. Pour tout approfondissement sur cette bataille fondamentale, nous renvoyons le lecteur à la pages internet *Storia e memoria di Bologna*, qui rassemble plusieurs entretiens et documents, tels que les journaux de l'époque, une galerie photographique, la biographie des protagonistes de la Résistance et d'autres matériaux intéressants : <http://www.storiaememoriadibologna.it/battaglia-di-porta-lama-21-evento> [date de la dernière consultation : 20 septembre 2017]. De même, le cimetière de Bologne a ouvert ses archives, en mettant à disposition beaucoup de documents et d'images de la Bataille : [https://archive.is/20120707025053/http://certosa.cineca.it/2/eventi.php?TBL=EVENTI\\_STORICI&ID=21](https://archive.is/20120707025053/http://certosa.cineca.it/2/eventi.php?TBL=EVENTI_STORICI&ID=21) [date de la dernière consultation : 20 septembre 2017].

fondamental, la Seconde Guerre mondiale et la lutte contre les nazi-fascistes vue, vécue et racontée par un brigand<sup>353</sup>.

Pour bien entendre la portée et le fonctionnement de cet épisode spécifique dans l'économie narrative de *54* – et, plus en général, d'une poétique du collectif – il faut faire un pas en arrière pour introduire un concept fondamental : celui d'événement. La catégorie historiographique d'événement définit le point de rupture entre deux époques déterminées. Sa position naturelle est donc certainement à rechercher dans le plan de l'expérience collective ; c'est-à-dire, dans le milieu de cette macro-histoire hégémonique à l'intérieur de laquelle chaque sujet individuel est contraint à trouver sa définition. Ce n'est que sur le plan subjectif, par ailleurs, que ces procédés généraux activés par l'événement peuvent se décliner au niveau individuel en tant que crises. Pour sa structure logico-temporelle visant à déterminer l'écart substantiel entre un avant et un après de l'événement, la crise impose autoritairement au sujet l'obligation de se soumettre à ce changement hétéro-déterminé qu'elle présuppose<sup>354</sup>.

L'épisode de l'échange de drogue auquel Ettore participe, bien qu'il puisse apparaître secondaire dans la structure de *54*, nous aide bien à analyser le fonctionnement de cette catégorie et les stratégies formelles employées par Wu Ming dans la tentative de subvertir le mécanisme oppressif de la narration macro-historique hégémonique.

L'aventure s'ouvre sur le chapitre 48 – quand Steve Cemento, un associé du boss de la mafia Salvatore Lucania, mieux connu comme Lucky Luciano, parvient à convaincre Ettore à l'accompagner dans le voyage à Sospel, où il a un rendez-vous avec les narcotrafiquants d'un autre bande – et s'étend pour toute la durée du chapitre suivant. Le personnage d'Ettore nous permet ainsi de réfléchir sur le rapport entre la macro-histoire et la micro-histoire dans la perspective du binôme événement / crise que nous avons brièvement présenté.

---

<sup>353</sup> Cfr. Wu Ming, *54*, cit., pp. 582-606.

<sup>354</sup> Pour la définition de la crise en tant que catégorie logico-temporelle nous renvoyons aux analyses que Roland Barthes expose dans les pages de son *S/Z*, notamment dans le chapitre XXII « Des actions très naturelles » (Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 53-56).



Ettore, nous l'avons vu, est un ex maquis impliqué dans des opérations de contrebande et sa figure est un calque presque direct du protagoniste de *La paga del Sabato* di Beppe Fenoglio. L'hommage rentre dans le cadre d'un plus ample héritage de l'écrivain d'Alba, largement visible dans les œuvres du collectif. Wu Ming 1 s'exprime sur leur dette par rapport à Fenoglio qu'il définit comme « un esempio di lavoro sulla lingua e sulla riscrittura » à cause de sa pleine « coincidenza tra spinta alla sperimentazione formale e spinta etica »<sup>355</sup> qu'il arrive ponctuellement à imprimer à ses écrits, où la liberté linguistique est le réflexe de cette recherche perpétuelle qui se configure comme une nécessité invincible.

En revenant au personnage d'Ettore incarnant certainement cette pulsion, cet élan perpétuel à la recherche de la liberté, il prend de l'Ettore de Fenoglio bien plus que le nombre : il hérite de son archétype dans *La paga del sabato* tout un bagage d'expériences. Une fois la militance dans la Résistance antifasciste terminée, ils se trouvent exclus et inadaptés par rapport à une société civile qui ne les accepte pas, car ils résultent, les deux, tout-à-fait incapables de trouver un compromis avec la monotonie d'un travail modeste de salarié ; ce qui les conduira, dans les deux cas, à se retrouver dans une situation aux marges de la légalité.

En d'autres termes, cette décision, ce choix que la crise ouverte par la guerre déterminait comme intrinsèquement nécessaire, ne répondra plus, dans l'imaginaire du personnage de Fenoglio et de Wu Ming, à la logique imposée par les voies préétablies par les possibilités historiques. La divergence du choix de l'individu par rapport à une décision collective souhaitable tendant à la conservation du système-société se préfigure ainsi comme un geste libertaire de subversion, bien que préliminaire et encore inachevé.

Si jusqu'à présent les deux versions d'Ettore, celle de Wu Ming et celle du modèle créé par Fenoglio, s'alignaient sur des chemins parallèles, en réagissant de manière analogue à un même événement global – à savoir, la (fin de la) Seconde

---

<sup>355</sup> « Un exemple de travail sur la langue et sur la réécriture », « coïncidence entre l'élan vers l'expérimentation formelle et l'élan éthique ». Mario Baudino, Wu Ming 1, « Beppe Fenoglio 50 anni dopo. “ Appunti orali ” tratti da un'intervista », *Giap*. L'entretien est disponible en version numérique au lien qui suit : <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/02/beppe-fenoglio-oggi-appunti-orali-tratti-da-un'intervista-per-il-cinquantenario/>. [Date de la dernière consultation : 12 janvier 2017].

Guerre mondiale –, les analogies s'arrêtent ici. Dans le cas de l'Ettore de *La paga del sabato* nous retrouvons un parcours qui annonce un deuxième point de crise / décision qui ne sera pourtant pas imposé par l'Histoire, cette fois-ci, mais auto-induit et limité exclusivement à la sphère personnelle du personnage. Il s'agit d'un tournant qu'on peut aisément reconduire à ce projet de réintégration et de légitimation sociale – déterminé, ici, par la volonté de se marier et de se remettre finalement dans le monde du travail – qui était déjà impliqué dans la crise précédente – affectant le sujet au niveau historique – et qui annulerait le premier élan libertaire et centrifuge cristallisé par le fait même d'être devenu un bandit.

Bien que finalement l'ouverture vers un futur hypothétique ne se réalise pas à cause de la mort prématurée d'Ettore, ce qui nous intéresse ici est plutôt la nécessité de saisir les symptômes d'un processus de légitimation qui restera, au contraire, volontairement interdit pour l'Ettore de Wu Ming. Bloqué dans l'expérience totalisante de la guerre mondiale – se réduisant pour lui, métonymiquement, à la bataille de Porta Lama –, Ettore se prive résolument de cette possibilité : « se morivo a Porta Lama, o su in montagna, a quest'ora la mia faccia era là al sacrario, in piazza del Nettuno. Con i miei amici, per sempre. [...] Dovevo morire a Porta Lama »<sup>356</sup>.

Le désir d'une mort ratée vient coïncider avec la volonté de ce rachat social qui apparaît constamment interdit à l'Ettore de l'après-guerre. Dans l'éventail des possibilités narratives de réalisation du personnage il n'y a pour lui que deux chances, deux fins possibles. La première consisterait dans la mort à Sospel, le lieu de l'échange avec les narcotrafiquants, en tant que bandit ; ce qui confirmerait, par ailleurs, l'émargination – dont l'expulsion du Parti ne serait qu'un reflet, une confirmation ultérieure. La seconde possibilité envisage, au contraire, l'occasion d'accomplir finalement ce geste héroïque conclusif – la mort en tant que partisan – qui lui permettrait une réhabilitation de l'individu dans le contexte d'une socialité

---

<sup>356</sup> « Si je mourais à Porta Lama, ou sur la montagne, j'aurais maintenant ma face dans le monument aux victimes, dans la place du Neptune. Avec mes amis, à jamais. [...] J'aurais dû mourir à Porta Lama ». Wu Ming, 54, cit., pp. 595-596. En reprenant la théorie de la narratologie des marques d'historicité, il faut dire qu'en place du Neptune, l'une des places principales du centre-ville de Bologne, il y a vraiment une plaque commémorative affichant les photos et les noms des victimes de la Deuxième Guerre mondiale.

positive et non contaminée par les effets aliénants de la crise. « Se invece muoio stanotte, cosa si ricorderà di me? Che ero un contrabbandiere, un malfattore. Mi hanno espulso da tutto, non ho diritto a essere ricordato da partigiano. Dovevo morire a Porta Lama »<sup>357</sup>.

À l'oubli définitif, à la *damnatio memoriae* liée à la mort en tant que contrebandier, c'est la cristallisation d'une image spécifique et positive de l'individu dans la mémoire collective qui s'oppose directement : il s'agit évidemment du monument aux victimes de la place du Neptune. Pour réhabiliter la figure d'Ettore en faisant triompher l'image héroïque du partisan sur la figure négative du bandit, il faut donc recréer à posteriori un espace d'action narrative capable de récupérer le passé, en plaçant le personnage directement sur la crête de la crise.

La seule possibilité pour Ettore est celle de prendre finalement la parole et revivre, littéralement en le réécrivant, l'événement critique : la bataille de Porta Lama. En d'autres termes, puisque « il mondo si traduce in esperienza laddove il reale è restituito da una narrazione adeguata »<sup>358</sup>, l'appropriation et, par conséquent, la réécriture, de la part du sujet du discours, de l'événement le piège et le réduit à une nécessité de réaffirmation purement subjective.

Dans l'épisode de la livraison de la drogue à Sospel, nous pouvons distinguer trois phases narratives successives, différentes et complémentaires, qui affichent ce processus vers la prise de la parole permettant à Ettore de subvertir le mécanisme aliénant démarré par l'Histoire. Dans les dernières pages du chapitre 48, la narration des faits de Porta Lama se fait encore sur une tonalité rétrospective. Steve Cemento évoque les souvenirs de la bataille avec une question qui continue à résonner dans la tête d'Ettore : « Quante persone hai ucciso? Non lo so. In guerra non li conti. [...] In guerra non li conti. In verità qualcuno li contava. Faceva anche

---

<sup>357</sup> « Mais si je meurs ce soir, qu'est-ce qu'on se souviendra de moi ? Que j'étais un contrebandier, un malfaiteur. J'ai été exclu par tout, je n'ai pas le droit à mourir comme partisan. J'aurais dû mourir à Porta Lama ». *Ivi*, p. 596.

<sup>358</sup> « Le monde se traduit en expérience là où le réel est restitué par une narration de manière adéquate ». Antonio Scurati, *Guerra*, cit., p. 156.

le tacche sul fucile »<sup>359</sup>. De là la reconstruction de la guerre et de la bataille en particulier déclenche.

C'est quand la livraison de la drogue dérive vers une fusillade sanglante qu'Ettore dévient le narrateur privilégié et il commence à raconter l'aventure en cours à Sospel à la première personne et il établit une comparaison directe avec Porta Lama. Nous nous trouvons dans la seconde phase narrative.

Sparano dall'alto. Dal tetto.

Come i tedeschi e le Brigate nere.

Come a Porta Lama.

Aprirsi un varco. Evacuare i feriti. Per farlo : freddare i cecchini. Per freddare i cecchini : vederli. Per vederli : illuminarli. Lanciarazzi da segnalazione. Dotazione da frontaliere, per casi d'emergenza. Usarla. *STOOMPS ! Fiiiiiiiiiiiiii....*<sup>360</sup>

Ce qui était une simple similitude – dans les trois premières lignes de la citation en haut –, comme l'identification et la définition immédiate d'une même situation de danger, précipite d'emblée vers la chute de toute frontière logique et chronologique distinguant les deux scènes. Le saut narratif est achevé – la dernière période de la citation –, nous nous retrouvons dans la troisième phase de cette opération discursive réhabilitant. Dans un écart sémantique fondamental, Sospel ne rappelle plus seulement Porta Lama. Sospel *se fait* Porta Lama. Elle *est* Porta Lama. Dans ce déplacement sémantique analogue à celui qui détermine la différence entre la similitude et la métaphore, les narcotrafiquants *sont* maintenant les Allemands et les Brigades noires. Pour accomplir ce rachat déterminant le discours dans la réalité du sujet, la capacité persuasive de ce nouveau discours, entièrement déplacé sur un plan métaphorique, doit forcément s'appuyer sur une exigence de véridicité qui

---

<sup>359</sup> « Combien de gens tu as tué ? Je ne sais pas. À la guerre, tu ne le comptes pas. [...] À la guerre, tu ne les comptes pas. À vrai dire, quelqu'un les comptait. Il faisait une entaille sur le fusil aussi ». Wu Ming, 54, cit., p. 591 et p. 594.

<sup>360</sup> « Ils tirent d'en haut. Du toit. Comme les Allemands et les Brigades noires. Comme à Porta Lama. Se frayer un passage. Évacuer les blessés. Pour le faire : abattre les snipers. Pour abattre les snipers : les voir. Pour les voir : les illuminer. Le lance-fusées. Dotation de frontalière, en cas d'urgence. L'utiliser. *STOOMPS ! Fiiiiiiiiiiiiii....* ». *Ivi*, p. 599.

trouve son effet de réalité dans la citation circonstancielle d'une série de noms de partisans historiquement documentés – tels que Irma Bandiera, il Lupo, etcetera<sup>361</sup>.

C'est justement par le biais de cette stratégie narrative qu'Ettore peut finalement réaliser une bataille de Porta Lama, absolument discursive, où il retrouve cette mort héroïque qui symbolise la réhabilitation sociale définitive, dans un acte linguistique de liberté extrême qui est l'héritage le plus haut de l'influence de Fenoglio dans ce roman de Wu Ming. Dans l'économie globale du roman, l'épisode analysé permet ainsi de mettre en crise la notion d'événement. Le personnage, qui a obtenu finalement le droit à la parole publique, se fait complice direct des intentions discursive du roman.

---

<sup>361</sup> Nous pensons évidemment aux analyses de Roland Barthes présentées dans les pages de S/Z et en particulier au chapitre XLIV « Les Personnage historique », cit., pp. 99-101.



## Conclusions

*Imaginer des nouvelles formes de l'identité collective*



Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830. Peinture à l'huile, 260 cm x 325 cm. Musée du Louvre. Département des peintures. Paris.





## Conclusions

### *Imaginer des nouvelles formes de l'identité collective*

*On ne peut pas, au sortir de l'enfance,  
indéfiniment étrangler son prochain.*

RENE CHAR

Tout au début de nos recherches, nous nous étions confrontés avec deux questions fondamentales posées par la littérature déconcertante de nos jours, revenant de manière obsessionnelle sur la réécriture des guerres fondatrices de la culture et de la société occidentales telles que nous les connaissons aujourd'hui : à savoir, comment représenter ce passé conflictuel, comment se confronter à une mémoire collective apparemment pacifiée mais qui résulte incapable, en définitive, de faire face aux côtés les plus sombres de son histoire ? Et, par conséquent, pourquoi le faire ? À quel but rouvrir des cicatrices maladroitement guéries ?

Tout au long des pages précédentes nous avons tracés les contours des modalités principales d'approche au passé traumatique employées par les écrivains de l'hyper-contemporanéité, en mettant surtout en lumière, grâce à l'analyse de la production littéraire de Cercas, Littell et Wu Ming, les traits communs à nos *case-studies*, les stratégies narratives partagées et les intérêts spécifiques de leur *praxis* littéraire. En résumant, nous pouvons dire que les œuvres néo-historique, du moins dans leurs manifestations les plus réussies et averties, se conçoivent comme une forme d'écriture pragmatique, visant à réaffirmer la valeur civique de la littérature par le biais d'un pouvoir d'action, d'une *agency* intellectuelle finalement retrouvée.

En deuxième lieu, ces formes nécromantiques d'écriture se fondent sur une utilisation particulière, doublement vitale de l'archive et des instruments historiques, qui deviennent de supports indispensables, des intégrations pleinement synergiques à la dimension fictionnelle du roman : sur le plan matériel, car les archivistes fournissent les preuves et les sources factuelles, les traces documentaires et vérifiables du passé ; au niveau conceptuel car l'interrogation de l'archive et de ses vides permet de récupérer, de sauver de l'oubli des histoires différents, des personnages mineurs ou damnés, des voix excentriques fournissant des points de vue alternatifs et méconnus ; bref : l'archive offre la possibilité à nos auteurs de racheter la mémoire polyphonique de vaincus.

Nous pouvons ainsi conclure nos recherches en essayant finalement de répondre à la seconde question, le « pourquoi », la raison ultime de ce travail d'extrapolation, comme l'a défini Paul Ricœur, les enjeux profonds de cette écriture de la guerre qui se fait, à son tour, un champ de bataille entre des instances multiples – esthétique, épistémologique et éthique – censées enquêter sur les critères de la vérité historique constituant le socle dur de toute communauté.

À ce propos, Gianfranco Rubino a parfaitement saisi le rôle de la mémoire historique dans la formation d'une conscience et d'une identité collectives, en s'exprimant de manière tranchante sur le cas exemplaire de la France de De Gaulle :

l'Histoire est aussi une narration qui, loin de se borner à relater les événements, *les manipule, les arrange, les oriente* ou leur donne tout simplement un sens. D'où la mention du narrateur par excellence de la France du XX<sup>e</sup> siècle, De Gaulle, la reconnaissance de la puissance narrative du Romancier parvenu en 1958 à la tête de l'État. C'est son récit qui a délimité la place et les critères du *vrai*, rejetant ce qui *reste* dans un bruissement inaudibles et négligeable<sup>362</sup>.

Si nos auteurs se chargent d'interroger et d'écrire les autres côtés de ce *vrai*, en intégrant, avec ce qui avait été refoulé ou expulsé, cette narration partielle qui fonde la mémoire collective – française, dans le cas spécifique, mais nous avons déjà souligné la proximité de la situation italienne et espagnole face à la période fasciste – c'est à cause de la volonté, voire de la nécessité de démonter ces identités

---

<sup>362</sup> Gianfranco Rubino, « Le court XX<sup>e</sup> siècle : traversées de l'Histoire », cit., p. 221. [C'est nous qui soulignons].

et unités nationales qui se sont imposées au niveau communautaire au prix d'une sélection – tant efficace que désormais inacceptable – du tissu historique plus convenable.

Nous avons vu dans les pages précédentes que l'un des traits qui caractérise une très grande partie des romans néo-historiques contemporains est certainement la tentative d'hybrider le modèle traditionnel du genre avec d'autres formes narratives. Il est vrai que le roman est, presque par définition, un genre littéraire constitutivement pluriel. Et pourtant, l'utilisation polyphonique de l'histoire et de la mémoire collective mise en œuvre par nos auteurs pour créer de narrations alternatives – des contre-histoires, des récits nécromantiques visant à récupérer et à donner consistance à des images perdues du passé, cachées au-dessous des décombres piétinés par les vainqueurs dans leur cortège triomphal, pour reprendre l'imaginaire benjaminien<sup>363</sup> – va au-delà de l'experimentalisme pur et simple. Cette démarche, littéraire et historique à la fois, révèle des soucis et des enjeux bien plus profondes, liés à double fil avec la tradition, le patrimoine culturel fondant la première instance identitaire de toute forme d'agrégation et d'organisation communautaire.

En suivant une indication méthodologique fondamentale de Walter Benjamin, nous pouvons dire alors que Cercas, Littell et Wu Ming se font charge de brosser l'archive à contre-poil – ou à rebrousse-poil, selon les traductions. Ce qui consiste, après tout, à lire l'histoire du point de vue des vaincus, contre le courant interprétatif hégémonique qui ne nous laisse entrevoir qu'une synthèse, une sélection du passé ; c'est une opération qui s'oppose aux processus de transmission qui rendent les expériences des vaincus invisibles, en fabriquant une linéarité téléologique factice. En brisant l'idéologie du progrès, car toute témoignage de la culture est en même temps un témoignage de la barbarie inhérente aux biens culturels et qui « affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de

---

<sup>363</sup> La référence va évidemment aux réflexions de Benjamin *Sur le concept d'histoire* et, plus en détail, à la thèse VII, où l'accusation vers l'Histoire conçue en tant qu'idéologie du progrès se fait féroce : « Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels » (Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », cit., pp. 432-433).

main en main »<sup>364</sup>, les contre-histoires de notre *corpus* essaient de créer une tradition différente, la tradition des opprimés qui, seule, peut rendre compte du fait que l'« état d'exception » fasciste, considéré la barbarie par excellence, est en réalité « la règle »<sup>365</sup>.

Réécrire le passé conflictuel par le biais des exclus constitue ainsi une opération subversive qui ne se sert de la tradition culturelle occidentale que pour essayer de la libérer des normes prescrites par la narration dominante. Les œuvres de notre *corpus* montrent ainsi une conception plurale, ouverte, de la *praxis* littéraire, dans un rapport dialectique constamment renouvelé entre le roman et les autres éléments qu'il cannibalise et phagocyte, pour reprendre l'imaginaire de Cercas<sup>366</sup>.

Nos romans récupèrent, chacun à sa façon, des éléments du patrimoine culturel qu'ils revisitent et reconfigurent à l'intérieur de parcours d'actualisation et de redéfinition de la tradition en nous proposant une sorte de collage, une interaction insistée entre l'écriture contemporaine, la mythologie et les narrations sédimentées qui vise à explorer des formes différentes et multipliées de transmission de l'archive. Il s'agit, en d'autres termes, de la naissance d'un genre métis, hybride, se nourrissant de la tradition culturelle hégémonique et de ses trophées pour les retransmettre recombinaison de manière inédite, resignifiés à l'intérieure d'une tradition différente, inaugurée par la voix des opprimés et des vaincus, bref : des damnés du *corpus*.

Dire que la littérature joue, ou a joué, un rôle essentiel dans la formation des différentes identités collectives c'est sans doute souligner l'évidence. La littérature a effectivement toujours été considérée un instrument privilégié de recherche et de consolidation de valeurs partagés, capables de créer ce sens d'appartenance sur lequel chaque communauté civile se conçoit. Il faut néanmoins remarquer qu'il n'est qu'à partir de la Révolution Française – l'étape fondamentale où la conception moderne de la Nation commence à se développer – que la narration d'une histoire

---

<sup>364</sup> *Ibidem*.

<sup>365</sup> *Ivi*, p. 433.

<sup>366</sup> Javier Cercas, *El punto ciego*, cit., pp. 26-7.

commune s'érige à pilastre incontestable sur lequel délimiter les formes d'une communauté qui est finalement devenue souveraine pour avoir abattu l'état dynastique – légitimé, pour sa part, par droit divin – de l'ancien régime.

Il suffit de penser au rôle des littératures nationales qui, grâce à l'invention d'une tradition où « tous les éléments [historiques], même les moindres détails sont reconduits à un seul vecteur [...] qui est la définition de son identité interne, la réalisation de sa modernité »<sup>367</sup>, agissent comme un véritable collant dans le projet de formation de la société à l'intérieur des nouveaux États-Nations<sup>368</sup>.

Si la caractéristique principale de chaque communauté moderne serait justement, d'après Benedict Anderson, celle d'être, avant tout, une communauté *imaginée*<sup>369</sup>, il y aurait donc un travail d'invention, de création et de configuration par le moyen de l'imagination à la base de l'État-Nation. En d'autres termes, avant même qu'elle n'assume une forme institutionnalisée, avec ses normes et ses lois, la communauté aurait donc besoin d'être pensée et dessinée par le biais d'une narration collective à laquelle adhérer. Il n'est donc pas exagéré dire que la littérature – et le roman, notamment –, en tant que véhicule linguistique et idéologique, a été l'un des acteurs principaux, un véritable vecteur dans la construction des identités nationales.

D'après cette lecture des mécaniques discursives de la construction communautaire – où l'imagination implique, de toute évidence, un rôle actif, une activité créatrice du langage dans l'édification nationale –, la Révolution française rend manifeste comment la narration de l'histoire et de la guerre en tant que mythe fondateur de la communauté devient l'instance primaire pour la constitution d'un imaginaire collectif. C'est ainsi que la mort – mais il serait mieux de dire les morts – assume une forme iconique, venant à recouvrir une fonction symbolique, une tâche sociologique à l'intérieure de l'établissement d'un nouvel ordre social. Les morts tragiques du passé, de fait – nous l'avons bien remarqué au travers de la

---

<sup>367</sup> Ezio Raimondi, *Letteratura e identità nazionale*, Milano, Mondadori, 2000, p. 15.

<sup>368</sup> Nous renvoyons le lecteur aux théories exposées par Eric Hobsbawm et Terence Ranger à propos de l'invention d'une tradition partagée (*The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983).

<sup>369</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso / New Left Books, 1983.

rhétorique du sang versé pour la Patrie dans les mots notés par Manuel Mena, cités dans *El monarca de las sombras*<sup>370</sup> –, sont à la base d'une narration visant à établir un sens de continuité entre le passé et le temps présent, car elle doivent être reconnues par les membres de la communauté naissante comme « nos morts ».

Par conséquent, les modalités d'articulation de l'histoire et de sa transmission deviennent fondamentales puisqu'elles se reflètent directement sur les stratégies qui règlent la sédimentation d'une mémoire collective et d'un imaginaire partagé. Une fois institutionnalisée, la communauté-nation doit donc être constamment réaffirmée, reconsolidée : c'est pourquoi elle doit forcément se nourrir du passé et, notamment, de cette forme spécifique du passé commun qui s'adapte le mieux à représenter la communauté comme elle-même désire de *s'imaginer* dans le temps présent. Il résulte assez clair alors que la mémoire et l'identité collectives sont deux entités intimement liées qui établissent une sorte d'enchaînement entre les faits du passé et l'identité présent, ou mieux entre la représentation du passé et l'imagination du présent.

Nul hasard, alors, si cette dimension de continuité est immédiatement soulignée dans l'*incipit* de *Les Bienveillantes*, où le passé de Maximilien Aue est présenté, d'entrée, comme notre passé, se répercutant, en tant que tel, sur notre présent, puisque l'histoire qu'il va raconter, il le souligne clairement, nous regarde de près, l'on ne peut pas feindre de n'en être pas concernés :

frères humains, laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. On n'est pas votre frère, rétorquerez-vous, et on ne veut pas le savoir. Et c'est bien vrai qu'il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un véritable conte moral, je vous l'assure. [...]  
Et puis ça vous concerne : vous verrez bien que ça vous concerne<sup>371</sup>.

---

<sup>370</sup> « Y ahora lo único que debemos pedir todos es « que la sangre derramada por nuestros camaradas en los distintos frentes sirva de sustancia fértil para el semillero de los nuevos ideales » y « la vertida por los enemigos de sustancia corrosiva para las podridas raíces que en esos corazones habían infundido ». Voir « 1. Une question de genre : au-delà du roman historique ? », *supra*.

<sup>371</sup> Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, cit., p. 11. Si le « frère humain » apparaît comme une citation directe de la *Ballade des pendus* de François Villon, on ne pourra pas ignorer un autre modèle célèbre, plus caché, peut-être, et pourtant fondamental : nous pensons évidemment au poème du Baudelaire « Au lecteur », dont l'invective contre l'« hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère » résonne dans l'*incipit* de *Les Bienveillantes* comme une invitation à laisser tomber toute hypocrisie

Cercas, dans les pages de *El impostor*, rende encore plus explicite sur l'interdépendance de la relation triangulaire entre le présent, le passé et le futur. Une phrase qui se rencontre à plusieurs reprises dans le roman, très significative dans sa répétition, résulte emblématique : « El pasado no pasa nunca, ni siquiera – lo dijo Faulkner – es pasado ; el pasado es sólo una dimensión del presente »<sup>372</sup>. La narration du passé est donc l'ossature sur laquelle l'identité communautaire se structure et se consolide, justement à cause de cette dimension de continuité qui reprend de très proche la célèbre formulation des trois présents de saint Augustin<sup>373</sup>.

Si la littérature a toujours été complice du processus inclusif de formation d'un sens d'appartenance qui exige de dessiner une collectivité unitaire et homogène, pour comprendre pleinement la portée de la proposition – littéraire, sociale et politique au même temps – des romans néo-historiques contemporains il faut regarder à ces œuvres en tant que stratégies narratives véhiculant certainement un sentiment communautaire, une instance de définition collective, mais qui résulte pourtant divergeant par rapport aux formes figées du modèle nationaliste. Ce que l'analyse conduite sur les œuvres du *corpus* nous a suggéré serait, plus en détail, la possibilité de lire ces textes comme des opérations visant à une reconfiguration de la littérature européenne contemporaine en tant qu'expression d'une « littérature mineure »<sup>374</sup>.

Il s'agit, plus spécifiquement, d'une typologie de littérature qui n'est pas celle d'une langue mineure, comme l'on pourrait penser, mais qui « prend une valeur collective » et qui est intimement subversive car « son espace exiguë fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur le politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle »<sup>375</sup>. Si nous avons déjà

---

et accepter que le passé nazi, tout en étant une « sombre histoire » ne peut pas être ignoré, rester méconnu, distancié par le filtre de l'auto-absolution.

<sup>372</sup> « Le passé ne passe jamais, ni peut-être – c'est Faulkner qui l'a dit – il est passé ; le passé n'est qu'une dimension du présente ». Javier Cercas, *El impostor*, cit., p. 108.

<sup>373</sup> Nous renvoyons le lecteur au livre XI des *Confessions* de Saint Augustin.

<sup>374</sup> L'élaboration du concept d'une « littérature mineure » se doit à Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

<sup>375</sup> *Ivi*, p. 30.

souligné la centralité du modèle micro-historique dans la construction narrative de ces œuvres, centrées sur le rachat de ces figures excentriques et marginales que nous avons défini comme des « singularités fuyantes » rachetées de l'oubli par un auteur / nécromant, il est temps de mieux éclairer la relation entre ces voix individuelles et la dimension collective.

La particularité et la force vitale de ces types de productions discursives réside précisément dans la tentative de ré-crée une communauté qui soit *imaginée*, cette fois-ci, à partir d'un tissu historique différent, écarté du grand récit qui agit en terrain fertile pour la sédimentation de la communauté nationale. Cette tentative se base justement sur le choix du cas singulier comme pivot de la narration. Une communauté, donc, une dimension collective, qui se construit pourtant sur le rachat de la singularité.

La figure du président espagnol Adolfo Suárez qui émerge des pages de *Anatomía de un instante* est une manifestation exemplaire de cette stratégie narrative. Le roman, on l'a vu, est la reconstruction soigneusement documentée du coup d'état failli du 23 février 1981. Le conte se développe à partir des premières minutes de la registration des caméras de la télévision nationale, quand un groupe de militaires de la *guardia civil* fait irruption dans l'hémicycle du Congrès des Députés. La narration est centrée sur un seul fragment du film, l'instant où le président Adolfo Suárez, le vice-président Manuel Gutiérrez Mellado et le secrétaire général du PCE Santiago Carrillo refusent de se piéger face à l'agression et ils restent assis à leurs places sans se cacher. Cercas congèle le temps sur cette image. Les chapitres du livre sont l'analyse et la reconstruction de cet instant-là examiné et ré-narré d'après des perspectives différentes afin de décomposer cet événement qui est le chiffre exact d'une saison politique entière : la Transition. Il n'y a pas des doutes que la figure-clé du roman est celle d'Adolfo Suárez, bien que d'une certaine façon les protagonistes soient trois. Mais c'est Suárez le héros véridique de ces pages – et de la Transition, comme il semble suggérer le roman.

Rendre Suárez un héros n'est tout-à-fait pas une opération sans conséquences. Au contraire, c'est précisément dans son geste de refus que la narration de Cercas condense l'essence même de la démocratie : Suárez – qui est désormais un homme seul, abandonné par ses collègues, un politicien épuisé ayant



perdu la confiance et le soutien de son entourage – devient pourtant le symbole de l'Espagne démocratique.

Permaneciendo en su escaño mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemicycle durante la tarde del 23 de febrero, Suárez no sólo se redimía a él, sino que de algún modo redimía a *todo su país* de haber colaborado masivamente con el franquismo. Quién sabe: quizá por eso –quizá también por eso– Suárez no se tiró <sup>376</sup>.

De même, Enric Marco Batlle, l'individu controversé qui est le protagoniste de *El impostor*, se retrouve à être l'image même de la communauté, de l'histoire nationale dans l'un de ses moments les plus délicats et controversés. Encore une fois, Cercas choisit de dépeindre l'Espagne par le biais d'un portrait individuel qui se fait le symbole même de la collectivité.

Marco se inventó un pasado (o lo adornó o lo maquilló) en un momento en que alrededor de él, en España, casi todo el mundo estaba adornando o maquillando su pasado, o inventándose. [...] Al fin y al cabo, a mediados de los años sesenta el país entero cargaba a costas con cuarenta años de dictadura a la que casi nadie había dicho No y casi todos habían dicho Sí, [...] una realidad que intentó esconderse o maquillarse o adornarse como Marco había adornado o maquillado o escondido la suya<sup>377</sup>.

Si dire que Marco, le grand imposteur et le grand maudit, représente l'Espagne entière n'est pas une opération neutre, Cercas s'aventure encore plus loin en l'érigant symboliquement à emblème de la nature humaine, dont il incarnerait la nature la plus intime. « Hay algo en el destino de Marco, como en el del Quijote o la Bovary, que profundamente nos atañe a todos : todos representamos un papel ;

---

<sup>376</sup> « En restant à son siège alors que les balles sifflaient autour de lui dans l'hémicycle, l'après-midi du 23 février, Suárez non seulement se racheta lui-même, sinon que d'une certaine façon il racheta son Pays entier pour avoir collaboré massivement avec le franquisme. Qui sait : peut-être pour ça – peut-être pour ça aussi – Suárez ne se plonge pas ». Javier Cercas, *Anatomía de un instante*, cit., p. 377.

<sup>377</sup> « Marco s'inventa un passé (ou bien il l'adorna ou le maquilla) en un moment où presque chacun, autour de lui, était en train d'adornar ou maquiller le sien, ou de l'inventer. [...] Tous comptes faits, à la moitié des années Soixante l'ensemble du Pays portait sur son dos le poids de quarante ans de dictature à laquelle presque personne avait dit Non et presque tout le monde avait dit Oui, [...] une réalité qu'on essaya de cacher ou bien de maquiller ou d'adornar comme Marco avait adorné ou bien maquillé ou caché la sienne ». Javier Cercas, *El impostor*, cit., p. 233.

todos somos quienes no somos ; todos, de algún modo, somos Enric Marco »<sup>378</sup>. Et dans les dernières pages du roman, la superposition métonymique entre Marco et le genre humain devient encore plus explicite : « El enigma final de Marco es su absoluta normalidad ; también su excepcionalidad absoluta : Marco es lo que todos los hombres somos [...], o quizás es todos los hombres, o quizá no es nadie, un gran contenedor, un conjunto vacío »<sup>379</sup>.

La même stratégie narrative – fondée sur l’extrapolation de l’archive d’une singularité qui se fait, dans la transposition littéraire, une instance collective, en passant d’une condition atavique d’exclusion au statut de « singularité plurielle »<sup>380</sup> – se retrouve, de manière encore plus dérangement, dans *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, où l’humanité entière confond ses traits, on l’a vu, avec ceux d’un général nazi. Il y a là un renversement radical de perspective qui s’impose, en faisant de Maximilien Aue le centre du roman, sa voix. En narrant son histoire à la première personne, selon un travail introspectif continu qui montre le personnage dans toute sa complexité, Aue vient à se constituer comme un sujet à plein titre. L’opération narrative est un succès puisque Maximilien Aue se constitue précisément comme un épicycle de sens forçant le lecteur à assumer un point de vue différent, complètement autre, guidé par un mécanisme profond d’identification avec le bourreau. L’histoire d’Aue, l’histoire de l’Holocauste, devient ainsi l’histoire de chacun de nous – l’Histoire tout court, on dirait, d’accord avec la lecture benjaminienne de l’état d’exception<sup>381</sup>. La centralité de ce qui

---

<sup>378</sup> « Il y a quelque chose dans le destin de Marco, comme dans celui du Quijote ou de la Bovary, qui nous concerne tous profondément : nous jouons tous un rôle ; nous sommes tous qui nous ne sommes pas ; nous sommes tous, en quelque sorte, Enric Marco ». *Ivi*, p. 43.

<sup>379</sup> « L’énigme final de Marco est son absolue normalité ; son absolue exceptionnalité aussi : Marco est ce que tous les hommes sont [...], ou peut-être il est tous les hommes, ou peut-être il n’est personne, un grand conteneur, un ensemble vide ». *Ivi*, p. 412.

<sup>380</sup> À propos de cette stratégie narrative spécifique, Dominique Viart écrit que « s’agissant des hommes, elle ouvre une troisième voie entre la narration d’un trajet singulier (selon le modèle des Vies hagiographiques ou biographiques) et la description des phénomènes purement collectifs, peu tentée en littérature », Dominique Viart, « Globalisation et synchronies historiques », *cit.*, p. 102.

<sup>381</sup> Dans la conversation déjà citée avec Pierre Nora, Littell souligne que, bien que le sujet évident du roman est la Shoah, l’objet latent de la narration est pourtant la tentative de résoudre les conflits sociaux à travers de massacres, ainsi que n’importe quelle violence d’État. Nous renvoyons à ce propos le lecteur à Jonathan Littell e Pierre Nora, « Conversation sur l’histoire et le roman », *cit.*

normalement constituerait la marge s'impose, en transformant ainsi l'écart en figure pivot, en sujet de parole.

Si la volumineuse tentative de Littell semble suggérer que la littérature puisse offrir une cure efficace contre le pouvoir pétrifiant du discours hégémonique, cette possibilité doit être lue à la lumière d'une intéressante proposition théorique avancée par Walter D. Mignolo. En reprenant le concept de *borderlands*<sup>382</sup> – lieux de confine, frontière perméable –, articulé par Gloria Anzaldúa, Mignolo déligne avec une lucidité et une clarté extrêmes deux postures apparemment similaires mais qui produisent deux effets complètement différents. Il identifie la création d'un « space-in-between *from where to think* » d'un côté et un « hybrid space *to talk about* » de l'autre<sup>383</sup>. Le passé, l'histoire, constituent dans notre analyse la frontière, puisque le passé vient ici à se constituer synchroniquement comme lieu de contact avec le présent.

Il n'y a pas de doutes que Mignolo, dans sa distinction, pose l'accent sur la position occupée par le sujet par rapport à l'acte de parole. Dans les romans analysés, le passé constitue ce point à partir duquel le sujet prend la parole, en se légitimant en tant que sujet, le *locus enunciations* dont on a parlé dans les pages précédentes. L'importance de cette position dérive du fait qu'exactement à partir du point d'énonciation choisi l'on peut déterminer l'intention de modifier ou bien de réaffirmer les normes sociales et les fonctions institutionnelles qui règlent le discours. Si le changement de perspective et la multiplication des points de vue constituent la base à partir de laquelle mettre en crise le discours hégémonique qui fonde la communauté, ne suffisant pas pour autant à garantir du bon usage du matériel historique récupéré à travers du travail d'extrapolation de l'archive, c'est bien le choix du lieux d'énonciation ce qui est déterminant.

En parlant de la multiplication des points de vue, de la création d'un espace public de la parole attribué aux voix des autres, il est difficile de ne pas penser aux romans de Wu Ming, où les histoires singulières s'entremêlent en un chœur

---

<sup>382</sup> Cfr. Gloria Anzaldúa, *Borderland/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Auntie Liute Books, 1987.

<sup>383</sup> « Space-in-between *d'où penser* » ; « espace hybride *duquel parler* ». Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance*, cit., p. XIII.

d'individualités qui ne peuvent rendre compte de l'événement qu'elles relatent que dans leur totalité. Cette prolifération des perspectives avec les versions altératives de l'histoire proposés portent à une instabilité qui doit justement miner la façade unificatrice de l'histoire hégémonique qui est le mythe fondateur de chaque communauté. En ce sens, les œuvres analysées constituent un projet littéraire qui pourrait bien se définir, avec les mots de Wu Ming, *révisionniste*, au sens qu'il envisage une compréhension plus profonde et actuelle du passé, montré finalement dans toute sa complexité, réarticulé sans pose en un dialogue constant avec notre identité présente. En d'autres termes, c'est dans la possibilité de concevoir des nouveaux lieux d'énonciations que la possibilité parallèle de narrer d'histoires différentes, *autres*, se configure, en arrivant finalement à une hybridation du dispositif-archive qui se rend ainsi capable d'accepter l'altérité.

En réfléchissant sur la nature des identités nationales, Gianfranco Rubino a observé comment

*l'obsession identitaire*, avec ses corollaires de la race, de la chair et du sol, a suscité les pires violences et empoisonné la vie associée. On a donné corps et consistance à des entités purement fictives [...]. Pour cerner l'identité, on a opposé de façon violente et sanglante un « eux » à un « nous » pourvu des attributions d'un *sujet plein*. L'identité s'affirme ainsi par un coup de force, un déchirement conflictuel fondé sur le rejet de ce qu'on déclare autre, sur la méconnaissance des ressemblances et la surestimation des différences<sup>384</sup>.

Si nous voulons donc changer les mécaniques tyranniques et destructrices qui ont fondé jusqu'à maintenant les règles de la formation identitaire et qui ont porté, dans un délire de suprématie et d'omnipotence, à la barbarie extrême de la Colonisation d'abord et ensuite à l'Holocauste<sup>385</sup>, il faut finalement rejeter tout principe exclusif et déterminant pour explorer des parcours inédits de rapport avec

---

<sup>384</sup> Gianfranco Rubino, « Le court XX<sup>e</sup> siècle : traversées de l'Histoire », cit., p. 221. [C'est nous qui soulignons].

<sup>385</sup> La théorie postcoloniale a justement retracé les racines conceptuelles de la Shoah dans les crimes et dans la barbarie de la période de la Conquête et de la soumission coloniale. À ce propos, nous renvoyons le lecteur aux réflexions très similaires de William Edward Burghardt Du Bois (*The World and Africa. An Inquiry into the Part which Africa has Played in World History*, International Publishers, New York, 1965) et de Frantz Fanon (*Les Damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspero, 1961).

l'altérité. Ce qui correspond exactement, il nous semble, à l'intentionnalité affichée par les œuvres de notre *corpus*, où la fragilité de la position de minorité à partir de laquelle se développe la narration aide l'auteur à exprimer une autre communauté potentielle, en forgeant les instruments d'une autre conscience et d'une sensibilité différente<sup>386</sup>.

Les témoignages à caractère historique [...] à la difficulté propre aux témoignages ajoutent la difficulté propre à la distance temporelle – témoigner, c'est alors *revoir le passé*. Une telle révision est, de fait, la révision d'autres témoignages [...]. Le jeu littéraire se justifie ici, qui est jeu avec diverses versions et *diverses perspectives de la vérité*, et qui désigne implicitement la communauté des témoins et la communauté de ceux qui les entendent et qui suppose donc que l'on puisse encore certainement témoigner [...]. C'est là, au fond, dire *l'archéologie* des œuvres de témoignages contemporaines, et marquer que le témoignage contemporain, dans ses conditions extrêmes, n'est possible que par la littérature : *celle-ci est l'invention de la communauté* de ceux qui peuvent parler et de ceux qui peuvent entendre ; *elle est le moyen de figurer une pragmatique de l'altérité* alors qu'elle témoigne d'événements et d'actions qui défont cette pragmatique<sup>387</sup>.

Si la littérature mineure se construit donc sur la base d'une déterritorialisation, en nous affichant le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique ainsi qu'un agencement collectif de l'énonciation, nous croyions que le rapport spécifique entre l'écriture de la collectivité élaborée par Cercas, Wu Ming et Littell et l'archive culturel occidental – considérée en tant que « territoire » de formation identitaire – indique des tentatives intéressantes de tracer de nouvelles structures identitaires mobiles, multiformes, constamment ouvertes. C'est bien là, dans ce déplacement du point d'énonciation qui assume sur soi l'altérité – en tant que trait constitutif d'une identité multiple, qui ne se fixe pas – au lieu de la rejeter dans un espace extérieur et opposé – « nous » vs « eux » –, que nous voyons les bases pour une ouverture potentielle vers l'imagination d'autres conformations communautaires, en sécurité par rapport à toute obsession identitaire d'un sujet plein n'arrivant à s'affirmer que pour des coups de force ; une *praxis* littéraire, en

---

<sup>386</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, cit., pp. 31-2.

<sup>387</sup> Jean Bessière, « Pourquoi dire à la fois littérature, fiction, témoignage et vérité ? », cit., p. 9. [C'est nous qui soulignons].

d'autres termes, fondée sur une pragmatique de l'altérité capable de créer discursivement l'espace pour l'imagination d'une biographie collective différente.

## *Bibliographie*





## BIBLIOGRAPHIE DES AUTEURES

### Javier Cercas (1962 - )

- Œuvres principales

*Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets Editores, 2001.

*La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

*Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.

*El impostor*, Barcelona, Literatura Random House, 2014.

*El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House, 2017.

- Autres textes de l'auteur

Œuvres fictionnelles<sup>388</sup>

*El móvil*, Barcelona, Sirmio, 1987.

*El inquilino*, Barcelona, Sirmio, 1989.

*El vientre de la ballena*, Barcelona, Tusquets Editores, 1997.

*Las leyes de la frontera*, Barcelona, Mondadori, 2012.

Œuvres non fictionnelles

*Una buena temporada*, Mérida, La Gaveta, 1998.

---

<sup>388</sup> Les œuvres qui suivent, tout en étant du même auteur, ne figurent pas dans le *corpus* principal de la thèse à cause de leur excentricité par rapport à l'objet d'étude. Elles ont certainement contribué à former un cadre précis sur la production globale de Javier Cercas et méritent pour autant de figurer dans la bibliographie de l'auteur pour garantir de l'exhaustivité bibliographique. Nous avons toutefois cru nécessaire de marquer deux niveaux d'influence et de pertinence différents par rapport aux œuvres du premier groupe, les secondes ne portant pas sur la représentation littéraire de la guerre.

« Los inocentes », *El País*, 28 décembre 1999, édition numérique, pages non numérotées. [[https://elpais.com/diario/1999/12/28/catalunya/946346841\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1999/12/28/catalunya/946346841_850215.html)]

*Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2000.

*La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.

« Yo soy Enric Marco », *El País Semanal*, 27 décembre 2009, édition numérique, pages non numérotées.

[[https://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/12/27/eps/1261898808_850215.html)].

« El chantaje del testigo », *El País Semanal*, 26 décembre 2010, édition numérique, pages non numérotées.

[[https://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html)].

« El impostor de *El impostor* », *El País semanal*, 17 novembre 2014, édition numérique, pages non numérotées.

[[https://elpais.com/elpais/2014/11/14/eps/1415995062\\_204806.html](https://elpais.com/elpais/2014/11/14/eps/1415995062_204806.html)].

*El punto ciego*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.

*Formas de ocultarse*, Santiago de Chile, Ediciones UDP, 2016.

CERCAS Javier, MARTÍNEZ RUBIO José,

« Ellos tiene nel derecho de callarse. Nosotros, la obligación de saber », *Culturplaza*, 8 octobre 2017, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://valenciaplaza.com/javier-cercas-ellos-tienen-el-derecho-de-callarse-nosotros-la-obligacion-de-saber>].

CERCAS Javier, MONGIN Pauline,

« La troisième vérité. Fiction, roman, histoire », *Esprit*, n. 6, juin 2011, pp. 65-73.

CERCAS Javier, SCHÜLE Christian

« Wahrheit, um jeden Preis. Ein Gespräch mit dem spanischen Schriftsteller Javier Cercas », *Die Zeit*, 22 mai 2003, édition numérique, pages non numérotées. [[http://www.zeit.de/2003/22/Spanien\\_2fCercas](http://www.zeit.de/2003/22/Spanien_2fCercas)].

CERCAS Javier, SERNA Justo,

« El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas », *Ojos de papel*, 26 juin 2006, édition numérique, pages non numérotées.

[[http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article\\_id=2422](http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article_id=2422)].

CERCAS Javier, TRUEBA David,

*Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Madrid-Barcelona, Plot Ediciones, 2003.

- Sources critiques sur Javier Cercas

BISTER Daniela,

« Javier Cercas : *Soldados de Salamina* (2001) », in ID., *La construcción literaria de la víctima. Guerra Civil y franquismo en la novela castellana, catalana y vasca*, Frankfurt, Peter Lang, 2014, pp. 165-183.

BOUZA Luis,

« Suárez, el 23F y la transición : anatomía de un homenaje », *El Diario*, 22/03/2014, édition numérique, pages non numérotées.

[[http://www.eldiario.es/agendapublica/nueva-politica/Suarez-transicion-anatomia-homenaje\\_0\\_241476133.html](http://www.eldiario.es/agendapublica/nueva-politica/Suarez-transicion-anatomia-homenaje_0_241476133.html)].

CATELLI Nora,

« El nuevo efecto Cercas », *El País*, 9 novembre 2002, édition numérique, pages non numérotées.

[[http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html)].

CIFRE WIBROW Patricia,

« Configuración de la memoria en *Soldados de Salamina* », *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 18, 2012, pp. 216-230.

COGOTTI Carla Maria,

« Dal romanzo al film : *Soldados de Salamina* e il paradosso del tradimento fedele », *Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, vol. 2, n. 4, novembre 2012, pp. 1-16.

CONTADINI Luigi,

« *Soldados de Salamina* : storia di una salvezza possibile », *Confluenze. Rivista di studi iberoamericani*, vol. 3, n. 1, 2011, édition numérique, pp. 208-226. [<https://confluenze.unibo.it/article/view/2210>].

CORREDERA GONZALEZ Maria,

« *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in ID., *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y dialogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 105-135.

ESPINOZA MAESTRE Francisco,

« Javier Cercas blanquea de nuevo el fascismo », *El diario*, 15 mars 2017, édition numérique, pages non numérotées.

[[http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion\\_6\\_622647752.html](http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Javier-Cercas-mundo-egoficcion_6_622647752.html)].

FABER Sebastian,

« Javier Cercas y *El impostor*, o el triunfo del kitsch », *Fronterad. Revista Digital*, 12 février 2015, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://www.fronterad.com/?q=javier-cercas-y-%E2%80%98-impostor-%E2%80%99-o-triunfo-kitsch>].

GOMEZ LOPEZ-QUIÑONES Antonio,

« *Soldados de Salamina* : el valor del testimonio y la retórica de la anti-literariedad », in ID., *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía : representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 50-65.

KŁOSIŃSKA-NACHIN Agnieszka,

« Memoria de la Transición : entre la no-ficción y el falso documental », *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. 44, n. 1, 2017, pp. 51-61.

LINDSTRÖM LEO Ingrid,

« El lenguaje como indicador ético en *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas », in Juan Carlos CRUZ SUÁREZ, Diana GONZALEZ MARTIN (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista Española*, Frankfurt, Peter Lang, 2012, pp. 169-185.

LORUSSO Adriana,

« El marketing de las víctimas », *Noticias. Cultura*, 28 mai 2015, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://noticias.perfil.com/2015/05/28/javier-cercasel-marketing-de-las-victimas/>].

LUENGO Ana,

« *Soldados de Salamina* (2001) : la reconstrucción del héroe republicano – a su pesar », in ID., *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Walter Frey, 2004, pp. 233-256.

MARTINEZ RUBIO José,

« Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua », *Castilla. Estudios de literatura*, n. 5, 2014, pp. 26-38.

« Periodismo y literatura : cruce de discursos en la novela hispánica contemporánea », *Revista Alba de América*, vol. 34, nn. 64-65, 2014, pp. 201-216.

NAVACAS Gonzalo,

« La transhistoria en la textualidad escrita y visual : Unamuno, Auster, Cercas », in Christian VON TSCHILSCHKE, Dagmar SCHMELZER (éds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura actual*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 171-180.

NEUSCHÄFER Hans-Jörg,

« La memoria del pasado como problema epistemológico : adiós al mito de la dos Españas », in Ulrich WINTER (éd.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo: Representaciones literarias y visuales*. Vervuert Iberoamericana, 2006, pp. 145-153.

NUQ Amélie,

« Conflits de mémoire et usages (très) politiques de l'histoire : le cas des archives du franquisme », *Histoire@Politique*, n. 2, vol. 29, 2016, pp. 171-189.

PEREIRA Flavio,

« El perdón como desafío hacia la reconciliación con las memorias históricas traumáticas en *El corazón helado* de Almudena Grandes y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », in Hans HANSEN LAUGE, Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (éds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Frankfurt, Peter Lang, 2012, pp. 145-155.

RUBINAT PARELLADA Ramon,

*Crítica de la obra literaria de Javier Cercas : una execración razonada de la figura del intelectual*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

RUIZ MARTÍNEZ José Manuel,

« Verdad ficcional frente a verdad factual o Poesía frente a Historia. Una polémica entre Javier Cercas y Arcadi Espada », in Juan Carlos CRUZ

SUÁREZ, Diana GONZALEZ MARTIN (éds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista Española*, Frankfurt, Peter Lang, 2012, pp. 139-154.

VARGAS LLOSA Mario,

« El sueño de los héroes », *El País*, 3 septiembre 2001, édition numérique, pages non numérotées.

[[http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html)].

« La era de los impostores », *Es País. Opinión*, 14 décembre 2014, édition numérique, pages non numérotées.

[[https://elpais.com/elpais/2014/12/11/opinion/1418316858\\_779129.html](https://elpais.com/elpais/2014/12/11/opinion/1418316858_779129.html)].

VON TSCHILSCHKE Christian,

« Docuficción biográfica : *Las esquinas del aire* (2000), de Juan Manuel de Prada y *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas », in Christian VON TSCHILSCHKE, Dagmar SCHMELZER (éds.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura actual*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 181-199.

## Jonathan Littell (1967 - )

- Œuvres principales

*Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

*Le Sec et l'Humide*, Paris, Gallimard, 2008.

*Tchéchénie, An III*, Paris, Gallimard, 2009.

*Triptyque : trois études sur Francis Bacon*, Paris, L'Arbalète-Gallimard, 2010.

*Carnets de Homs*, Paris, Gallimard, 2012.

- Autres textes de l'auteur

### Œuvres fictionnelles<sup>389</sup>

*Bad Voltage*, New York, Signet Books, 1989.

*Études*, Montpellier, Fata Morgana, 2007.

*Récit sur rien*, Montpellier, Fata Morgana, 2009.

*En pièces*, Montpellier, Fata Morgana, 2010.

*Une vieille histoire*, Montpellier, Fata Morgana, 2012.

---

<sup>389</sup> Les œuvres qui suivent ne figurent pas dans le *corpus* principal du présent travail car elles résultent tout à fait excentriques par rapport à la thématique étudiée dans la thèse. Tout en témoignant de la spécificité d'une poétique littellienne obsédée par les détails, les parcours – d'écriture et de lecture à la fois – labyrinthiques et les mises en abîme vertigineuses justifiant d'entrée leur présence dans une bibliographie de l'auteur qui se veut exhaustive, nous voudrions toutefois distinguer entre deux niveaux d'intérêt scientifique différents qui marquent les œuvres du premier groupe par rapport à celles du second, d'autant plus que celles-ci n'envisagent aucunement la représentation littéraire de la guerre.



## Ceuvres non fictionnelles

BEEVOR Anthony, LITTELL Jonathan,

« Du bon usage du romanesque de l'histoire », *Le Débat. L'Histoire saisie par la fiction*, n. 165, 2011, pp. 86-100.

BLUMENFELD Samuel,

« Jonathan Littell : “La parole vraie d'un bourreau n'existe pas” », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> septembre 2006, édition numérique, pages non numérotées.  
[[http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/jonathan-littell-la-parole-vraie-d-un-bourreau-n-existe-pas\\_808052\\_3260.html](http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/10/26/jonathan-littell-la-parole-vraie-d-un-bourreau-n-existe-pas_808052_3260.html)].

BRAUMAN Rony, KRISTEVA Julia, LITTELL Jonathan,

*De l'abjection à la banalité du mal. Une conférence-débat précédée par une table ronde autour de Les Bienveillantes*, Paris, Université Paris-VII, Centre Roland-Barthes, 24 avril 2007. L'enregistrement de la conférence-débat et celui de la table ronde sont disponibles au lien qui suit :  
[<http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=1727>].

COHN-BENDIT Daniel, LITTELL Jonathan

« *Les Bienveillantes*, l'Allemagne et sa mémoire », propos recueillis à Berlin par Pierre BOCEV et Cécile de CORBIERE, *Le Figaro*, 3 mars 2008, édition numérique, pages non numérotées.  
[<http://www.lefigaro.fr/debats/2008/03/03/01005-0080303ARTFIG00467-daniel-cohn-bendit-jonathan-littell-lesbienveillantes-l-allemande-et-sa-memoire-.php>].

GEORGESCO Florent, LITTELL Jonathan,

« Maximilien Aue, je pourrais dire que c'est moi », *Le Figaro magazine*, 29/12/2006, édition numérique, pages non numérotées.  
[<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2006/12/29/01006-2006122>

9ARTMAG90449-maximilien\_aue\_je\_pourrais\_dire\_que\_c\_est\_moi.php].

LITTELL Jonathan,

« Lire ? Un inédit de Jonathan Littell », *Le Figaro*, 5 février 2009, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/05/03005-20090205ARTFIG00411-un-inedit-de-jonathan-littell-lire-.php>].

LITTELL Jonathan, MILLET Richard,

« Conversation à Beyrouth », *Le Débat. Dossier : Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, n. 144, 2007, pp. 4-24.

LITTELL Jonathan, NORA Pierre,

« Conversation sur l'histoire et le roman », *Le Débat. Dossier : Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, n. 144, 2007, pp. 25-44.

### Filmographie

LITTELL Jonathan,

*Wrong Elements*, France-Belgique-Allemagne, Wrong Men-Zero One Film-Veilleur de nuit, 2016. Sélection officielle, séances spéciales Festival de Cannes 2016. Section Doc, hors concours Torino Film Festival 2016.

### • Sources critiques sur Jonathan Littell

AYMES Marc,

« Littell face à Cohn-Bendit », *Le Nouvel Observateur*, 2 avril 2008, édition numérique.

[<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20080402.BIB1105/littell-face-a-cohn-bendit.html>].

BOURMEAU Sylvain,

« Bête à Goncourt », *Les Inrockuptibles*, n. 569, 24 octobre 2006, p. 69.

BALRUE Paul-Éric,

*Les Malveillantes. Enquête sur le cas Jonathan Littell*, Paris, Scali, 2006.

BARJONET Aurélie, RAZINSKY Liran (éds.),

« Bienfaits de la nouvelle “littérature putride” ? Le cas des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq et des *Bienveillantes* de Jonathan Littell », *Lendemains*, vol. 33, n. 132, 2008, pp. 94-108.

*Writing the Holocaust Today : Critical Perspectives on The Kindly Ones*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.

BOISSELEAU Yves,

« *Les Bienveillantes* : une position ironique », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 277-298.

BRIAND Denis,

« Max aux enfers. Esquisses “ topographiques ”... », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 87-101.

CLÉMENT Murielle Lucie (éd.),

*Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010.

DAVIES Marina,

« La Shoah en flânant ? », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 171-184.

DEVARRIEUX Claire, LEVISALLES Natalie,

« Les Bienveillantes, roman à controverse. Deux historiens et un spécialiste du roman contemporain jugent le prix Goncourt », *Libération*, 7 novembre 2006, édition numérique, pages non numérotées.

[[http://www.liberation.fr/evenement/2006/11/07/les-bienveillantes-roman-a-controverse\\_56610](http://www.liberation.fr/evenement/2006/11/07/les-bienveillantes-roman-a-controverse_56610)].

FLIPO Jean-Paul,

« Faire accepter l'inacceptable. Réflexion autour du roman de Jonathan Littell *Les Bienveillantes* », *Sens Public. Revue Web*, v. 10, 2007, édition numérique, pages non numérotées.

[[http://www.sens-public.org/article.php3?id\\_article=479&lang=fr](http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=479&lang=fr)].

GARCIN Jérôme,

« Littell est grand », *L'Obs*, 6 novembre, 2006, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20061106.OBS8261/littell-est-grand-de-gerome-garcin.html>].

GIGLIOLI Daniele,

« Il buco e l'evento. Sul *Taccuino siriano* di Jonathan Littell », in Juanita SCHIAVINI TREZZI (éd.), *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2012, pp. 279-291.

GOLSAN Richard J.,

« *Les Bienveillantes* et sa réception critique : littérature, morale, histoire », in Marc DAMBRE, Richard J. GOLSAN (éds.), *L'exception et la France*

*contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 45-56.

HUSSON Edouard, TERESTCHENKO Michel,

*Jonathan Littell et l'écriture du mal*, Paris, François-Xavier de Guibert, 2007.

JACOB Didier,

« À vos calculette », *L'Obs*, 2 novembre 2010, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/tag/Sylvain+Bourmeau>].

JURGA Antoine,

« La dentellerie du réel », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 47-72.

LACOSTE Charlotte,

« L'extermination comme matière fabuleuse : *Les Bienveillantes* ou l'art de rendre le nazi fréquentable », *Paroles gelées*, vol. 24, n. 1, 2008, pp. 7-30.

« Le procès en réhabilitation du bourreau nazi », in ID., *Séductions du bourreau*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, pp. 183-247.

LAURENT Thierry,

« La réception des *Bienveillantes* dans les milieux intellectuels français en 2006 », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 11-17.

LEMONIER Marc,

*Les Bienveillantes décryptées. Guide pour comprendre ce roman foisonnant*, Paris, Éditions Le Pré aux clercs, 2007.

MAZZONI Guido,

« Sul romanzo contemporaneo/1. *Le Benevole* (2006) di Jonathan Littell », *Le parole e le cose*, 19 avril 2014, édition numérique, pages non numérotées. [<http://www.leparoleelecose.it/?p=3099>].

MURAT Michel,

« Faut-il brûler *Les Bienveillantes* ? », *XXI. Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012, édition en ligne, pages non numérotées. [<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx09.13>].

NATANSON Jacques,

« C'est un scélérat qui parle... », *Imaginaire&Inconscient*, vol. 1, n. 21, 2008, pp. 73-83.

POPI Dorina Loredana,

*La réalité à travers une voix et une vision : Les Bienveillantes (Jonathan Littell)*, thèse doctorale en Littérature française dirigée par M.me Lelia Trocan et M. Michel Beniamino, présentée et soutenue publiquement le 28 septembre 2012 dans le cadre de l'« École doctorale en Lettres, pensées, arts et histoire » de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Équipe de recherche Francophonie, Education et Diversité de l'Université de Limoge – Université de Craiova.

RACITI Giuseppe,

*Ho visto Junger nel Caucaso. Jonathan Littell, Max Aue e Ernst Junger*, Milano, Mimesis, 2013.

RASSON Luc,

« When the SS-man says I : on Robert Merle, Michel Rachline and Jonathan Littell », in Margarit ATTACK (éd.), *Framing Narratives of the Second*

*World War and Occupation in France, 1939-2009*, Manchester, Manchester University Press, 2012, pp. 167-176.

« De Tiffauges à Aue », in Marc DAMBRE (éd.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et seconde guerre mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 119-128.

RAZINSKY Liran,

« History, Excess and Testimony in Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* », *French Forum*, vol. 33, n. 3, 2008, pp. 69-87.

SOLCHANY Jean,

« *Les Bienveillantes* ou l'histoire à l'épreuve de la fiction », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, v. 54, n. 3, juillet-septembre 2007, pp. 159-178.

SULEIMAN Susan Rubin,

« Quand le bourreau devient le témoin : réflexions sur *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell », in Marc DAMBRE, Richard J. GOLSAN (éds.), *L'exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 31-44.

TAME Peter,

« Lieux réels et lieux imaginaires dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 213-230.

« “Ceci n'est pas un roman” » : *HHhH* de Laurent Binet, en deçà ou au-delà de la fiction ? », in Marc DAMBRE (éd.), *Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre Mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 129-136.

THEWELEIT Klaus,

« Postface », in Jonathan LITTELL, *Le Sec et l'humide*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 117-133.

THOLOZANY Pauline de,

« Le “ curieux exercice ” : voyeurisme et conscience du meurtre dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 197-212.

TOMA Cosmin,

« *Les Bienveillantes* et les limites de la littérature », *Études françaises. Les lieux de la réflexion romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle : de la poétique du genre à la culture du roman*, vol. 49, n.1, 2013, pp. 167-180.

VARGAS LLOSA Mario,

« Los Benevolos », *El País*, 3 décembre 2006, édition en ligne, pages non numérotées.  
[https://elpais.com/diario/2006/12/03/opinion/1165100405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/12/03/opinion/1165100405_850215.html).

VIÑAS DEL PALACIO Yolanda,

« Max Aue manufacture de la dentelle. La lecture dans *Les Bienveillantes* », in Murielle Lucie CLÉMENT (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publisher, 2010, pp. 245-262.

WU MING I,

« Nessuno è immune dal diventare “ nazista ”. Impressioni dopo la lettura del romanzo *Le Benevole* di Jonathan Littell », *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, édition numérique, pages non numérotées.

[<https://www.carmillaonline.com/2007/10/01/nessuno-immune-dal-diventare-nazista/>].

L'article, déjà paru dans *L'Unità* du 30 septembre 2007, est aussi bien



disponible dans une version légèrement modifiée sur le blog de Wu Ming  
au lien qui suit :

<https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa13.htm#1>.

## WU MING (2000 - )

- Œuvres principales

*54*, Torino, Einaudi, 2002.

*Manituana*, Torino, Einaudi, 2007.

*Altai*, Torino, Einaudi 2009.

*L'Armata dei sonnambuli*, Torino, Einaudi, 2014.

*L'invisibile ovunque*, Torino, Einaudi, 2015.

- Autres textes de l'auteur

- Œuvres fictionnelles<sup>390</sup>

*Anatra all'arancia meccanica. Racconti 2000-2010*, Torino, Einaudi, 2011.

*Cantalamappa*, Milano, Mondadori Electa, 2015.

*Il ritorno di Cantalamappa*, Milano, Mondadori Electa, 2016.

---

<sup>390</sup> Nous ne prendrons compte ici que des œuvres collectives de Wu Ming. La production personnelle des membres du groupe – signée Wu Ming 1, Wu Ming 2, etcetera – est exclue du *corpus* principal car nous avons décidé de ne traiter, dans l'analyse textuelle, que les œuvre de Wu Ming en tant qu'auteur collectif. Bien que conscients de l'importance et du renom de certains de ces livres dans le panorama national, nous avons toutefois décidé de limiter le champ de recherche à la seule production collective guidés par une nécessité d'équilibre et de cohérence du *corpus*. De même, nous avons laissé de côté les textes écrits avec la participation d'autres auteurs externes au collectif, comme c'est le cas, par exemple, de *Asce di guerra* (Milano, Tropea, 2000), écrit en collaboration avec Vitaliano Ravagli. En ce qui concerne les articles, conversation et entretiens, nous incluons dans la section bibliographique consacrée à ce type de production toute intervention de Wu Ming sur la scène publique où l'un ou plusieurs de ses membres ont pris la parole en tant que représentants ou porte-parole du collectif.

Ceuvres non fictionnelles

BAUDINO Mario, WU MING 1,

« Beppe Fenoglio 50 anni dopo. “Appunti orali” tratti da un’intervista », *Giap*. [<https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/02/beppe-fenoglio-oggi-appunti-orali-tratti-da-unintervista-per-il-cinquantenario/>].

BERTONI Federico, PIGA Emanuela,

« Tavola rotonda con Wu Ming », in Silvia ALBERTAZZI, Federico BERTONI, Emanuela PIGA, Luca RAIMONDI, Giacomo TINELLI (éds.), *Between. Rivista dell’Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, vol. 10, 2015, numéro monographique. *L’immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, édition numérique, pp. 1-24.  
[<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2230/1898>].

FERNANDEZ-SAVATER Amador, WU MING 4,

« Mitopoiesis y acción política : entrevista a Wu Ming 4 », *El Viejo Topo*, nn. 181-182, 2003, pp. 53-63.

PASCON Gregory, WU MING,

« Wu Ming : La narration comme technique de lutte », *Politique. Revue de débats*, n. 56, 2008, édition numérique, pages non numérotées.  
[[http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/WM\\_interview\\_Politique\\_BE.htm](http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/WM_interview_Politique_BE.htm)].

SMARGIASSI Michele, WU MING,

« Noi Wu Ming diciamo addio alla Storia », *La Repubblica. Cultura*, 25 novembre 2015, édition numérique, pages non numérotées.  
[[http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/\\_noi\\_wu\\_ming\\_diciamo\\_addio\\_alla\\_storia\\_128288232/](http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/27/news/_noi_wu_ming_diciamo_addio_alla_storia_128288232/)].

WU MING,

*Giap ! Tre anni di narrazioni e movimenti*, Torino, Einaudi, 2003.

*New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, édition numérique, 2008.

[https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1\\_saggio\\_sul\\_new\\_italian\\_epic.pdf](https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf).

*New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

*Giap. L'archivio e la strada : scritti 2010-2012*, Ancona, Simplicissimus Book Farm, 2013.

WU MING I,

« Nessuno è immune dal diventare “nazista”. Impressioni dopo la lettura del romanzo *Le Benevole* di Jonathan Littell », *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, édition numérique, pages non numérotées.

[<https://www.carmillaonline.com/2007/10/01/nessuno-immune-dal-diventare-nazista/>].

L'article, déjà paru dans *L'Unità* du 30 septembre 2007, est aussi bien disponible dans une version légèrement modifiée sur le blog de Wu Ming au lien qui suit :

<https://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa13.htm#1>.

### Sitographie

*Giap !*, blog du collectif actif à partir d'avril 2010.

[<https://www.wumingfoundation.com/giap/>].

*Manituana*, site web créé pour supporter toute activité relative au roman homonyme. [<http://www.manituana.com/>].

• Sources critiques sur Wu Ming

AMICI Marco,

« La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming », *Bollettino di Italianistica, Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n.1, 2006, pp. 184-208.

[<http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/outtakes.html>].

BENVENUTI Giuliana, CESERANI Remo,

« Autori collettivi e creazione di comunità : il caso Wu Ming », in Alvaro BARBIERI, Elisa GREGORI (éds.), *L'autorità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*. Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), Padova, Esedra editrice, 2015, pp. 1-14.

BOSCOLO Claudio,

« Scardinare il postmoderno : etica e metastoria nel New Italian Epic », *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, édition numérique, pages non numérotées.

[<https://www.carmillaonline.com/2008/04/29/scardinare-il-postmoderno-etica-e-metastoria-nel-new-italian-epic/>].

CANGIANO Mimmo,

« Again at the Walls of Famagusta. Emilio Salgari vs Wu Ming. Reshaping an Historical Event », *Italica*, vol. 92, n. 3, 2015, pp. 625-640.

CAMELI Arianna et WU MING 2,

« Tiriamo fuori le storie dagli archivi per infettare più cervelli », *Piceno Oggi*, 17 septembre, 2014, édition en ligne, pages non numérotées.

<https://www.picenooggi.it/2014/09/17/25897/le-storie-dagli-archivi-wu-ming-2-larmata-dei-sonnambuli/>.

DE LORENZIS Tommaso,

« La guerra non è finita », *Zic. Zero in Condotta – Quindicinale di Bologna*,  
anno VII, n.143, 01/03/2002, édition numérique, pages non numérotées.  
[[https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/zic\\_54.html](https://www.wumingfoundation.com/italiano/54/zic_54.html)].

DE OLIVEIRA SALOMÉ José Antônio,

« O Projeto Wu Ming : possibilidades narrativas e intervenção política »,  
*Cisma*, premier semestre, 2014, pp. 24-35.

DISINGRINI Fabio,

« Wu Ming in fuga dalla storia : *L'invisibile ovunque* », *La balena bianca*,  
édition numérique, pages non numérotées.  
<http://www.labalenabianca.com/2016/03/16/wu-ming-in-fuga-dalla-storia-linvisibile-ovunque/>.

JANSEN Monica,

« Laboratory NIE : Mutations in Progress », *Journal of Romance Studies*,  
vol. 10, n. 1, 2010, pp. 97-109.

LA VALLE Paolo,

« Loucura e escrita em *L'armata dei sonnambuli*, de Wu Ming », *Via Atlântica*, n. 30, 2016, pp. 259-273.

LANSLOTS Inge,

« Le narrazioni “in periferia” : il NIE e la transmedialità. Il peritesto di  
Nicolas Eymerich, l’inquisitore di Valerio Evangelisti », in Luca SOMIGLI  
(éd.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di  
inizio millennio*, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 533-552.

LEIDUAN Alessandro,

« Le postcolonialisme selon Wu Ming ou le tournant mythographique de  
l’imaginaire contemporain », *Babel – Civilisations et sociétés*, n. 31, 2015,

numéro monographique, *Le postcolonialisme italien : l'inconscient économique-politique d'une notion controversée*, pp. 109-130.

MARTELLI Matteo,

« Un imaginaire dévoilé / déphasé. Stratégies narratives et mémoire culturelle dans le roman *54* des Wu Ming », *Linguæ. Rivista di lingue e culture moderne*, vol. 2, 2014, pp. 37-54.

MEDAGLIA Francesca,

« Da Luther Blisset a Wu Ming : un viaggio collettivo », *Il piede e l'orma*, v. 3, n. 5, 2012, pp. 150-161.

MIZZOTTI Claudia,

« *L'invisibile ovunque*, di Wu Ming », *La ricerca*, 7 janvier 2016, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://www.laricerca.loescher.it/letteratura/1233-l-invisibile-ovunque-di-wu-ming.html>].

MUCCHETTI Luca,

*Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Milano, Arcipelago edizioni, 2008.

PASCALE Gaia De,

*Wu Ming. Non soltanto una band di scrittori*, Genova, Il Melangolo, 2009.

PIGA Emanuela,

« Una storia dalla parte sbagliata della Storia. *Manituana* dei Wu Ming », *Compar(a)ison*, vol. 23, n. 3, 2009, pp. 29-35.

« Metahistory, microhistories and mythopoeia in Wu Ming », *Journal of Romance Studies*, vol.10, n. 1, 2010, pp. 51-67.

« Comunità, intelligenza connettiva e letteratura : dall'*open source* all'opera aperta in Wu Ming », in Clodagh BROOK, Emanuela PATTI (éds.),

*Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 55-77.

POTTER Kevin,

« Utopian Registers of the New Italian Epic. Wu Ming and the Socially-Symbolic Act », *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, vol. 30, n. 1, 2015, pp.76-84.

PRUNETTI Alberto,

« Omaggio a Marie Nozière », *Il lavoro culturale*, 9 juin 2014, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://www.lavoroculturale.org/omaggio-a-marie-noziere/>].

QUADRUPPANI Serge,

« Mon nom est personne, ou Wu Ming, refaire le monde en le racontant », *Samizdat*, 11 décembre 2007, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article69>].

THOBURN Nicholas,

« To Conquer the Anonymous : Authorship and Myth in the Wu Ming Foundation », *Cultural Critique*, n. 78, 2011, pp. 119-150.

TOSATTI Ada,

« Du mouvement de 1977 à la mythopoïèse de Wu Ming : engagement et écriture collective », in Ana Maria BINET et Martine BOVO-ROMOEUF, *Savoir et Pouvoir à l'ère de la « modernité liquide »*, Colloque International à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, le 9 et 10 juin 2011, à paraître.

VITO Maurizio,

« Spettri di Wu Ming : donne, memoria e sovversione della tradizione in *Manituana* », in Luca SOMIGLI (éd.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno*



*alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 331-353.

ZEKRI Caroline,

« Effetto reale, effetti speciali : “de-finzializzare” la realtà per tornare al reale », in Luca SOMIGLI (éd.), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne editrice, 2013, pp. 195-211.

## AUTRES SOURCES PRIMAIRES

BAZZONI Gianbattista,

*Falco della Rupe o la guerra di Musso. Racconto storico di Giambattista Bazzoni autore del castello di Trezzo Milano*, Milano, Antonio Fortunati Stella e figli, 1829.

BOLAÑO Roberto,

*La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996.

BRÉTON André,

*Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002.

CLAUDEL Philippe,

*Trilogie de l'homme devant la guerre*, Paris, Le Livre de Poche, 2015.

ECO Umberto,

*Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

*Le Nom de la rose*, Paris, Éditions d'Organisations, 1999.

FENOGLIO Beppe,

*La paga del sabato*, Torino, Einaudi, 1969.

GOLL Yvan,

« Le cœur de l'Ennemi. Poèmes actuels », *Les Humbles. Revue littéraire des Primaires*, n. 12, 1939, pp. 1-34.

HAENEL Yannick,

*Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

JANECZEK Helena,

*Le rondini di Montecassino*, Modena, Guanda, 2010.

JENNI Alexis,

*L'art français de la guerre*, Paris, Gallimard, 2011.

LEVI Primo,

*I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991.

LUTHER BLISSETT

*Q*, Torino, Einaudi, 1999.

MAUVIGNIER Laurent,

*Des hommes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

PEREC Georges,

*Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?*, Paris, Denoël, 1966.

*W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

*L.G. Une aventures des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

ROSA Isaac,

*La malamemoria*, Barcelona, Del Oeste Ediciones, 1999.

*El vano ayer*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2004.

*¡ Otra maldita novela sobre la guerra civil !*, Barcelona, Seix Barral, 2007.

SCURATI Antonio,

*Il rumore sordo della battaglia*, Milano, Bompiani, 2002.

SOTO IVARS Juan,

*Un abuelo rojo y otro abuelo facha. Manifiesto contra el mito de las dos Españas*, Madrid, Círculo de Tiza, 2016.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ADORNO Theodor,

*Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

*Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986

Theodor Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2003.

AGAMBEN Giorgio,

*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo Sacer III*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

*Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer III*, Paris, Payot & Rivage, 1999.

*Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001.

*La comunità che viene*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

*Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2012.

AGUILAR Paloma,

*Políticas de la memoria. Memorias de la política*, Madrid, Alianza, 2008.

ALFIERI Alessandro,

« I paradossi dell'arte nella *Teoria estetica* di Theodor W. Adorno », *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia*, anno 10, 2008, édition numérique, pages non numérotées.

[<https://mondodomani.org/dialegesthai/aal01.htm>].

ANDERSON Benedict,

*Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of*

*Nationalism*, New York, Verso-New Left Books, 1983.

ANDERSON Perry,

*The Origins of Postmodernism*, London, Verso, 1998.

ANKERSMIT Franklin,

*Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*, London, Martinus Nijhoff Philosopher Library, 1983.

ANZALDUA Gloria,

*Borderland/La frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Auntie Liute books, 1987.

ASHOLT Wolfgang, DAMBRE Marc (éds.),

*Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

ASSMANN Aleida,

*Zeit und Tradition : Kulturelle Strategien der Dauer. Beiträge zur Geschichtskultur*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 1999.

ASSMANN Jan,

*La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris, Aubier, 2010.

ATTACK Margarit (éd.),

*Framing Narratives of the Second World War and Occupation in France, 1939-2009*, Manchester, Manchester University Press, 2012.

BADIOU Alain,

*L'éthique. Essai sur la conscience du Mal*, Paris, Hatier, 1993.

BAKHTINE Mikhaïl,

*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARBANCHOS GALDOS Íñigo,

*Mundos perdidos. Una aproximación a la novela posmoderna, 1980-2005*,  
Madrid, CSIC, 2011.

BARCA Manuel,

*El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid,  
Biblioteca Nueva, 2007.

BARTHES Roland,

*Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

*S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

*Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BATAILLE Georges,

*La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

BAUMAN Zyngmut,

*Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Pr, 2000.

BAYARD Pierre,

*Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

BECERRA MAYOR David,

*La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

BENJAMIN Walter,

« Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov », in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 235-260.

« Sur le concept d'histoire » (1940), in ID., *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000.

« Expérience et pauvreté », in ID., *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, 2000, pp. 364-372.

BENSOUSSAN Georges,

*Génocide pour mémoire. Des racines du désastre aux questions d'aujourd'hui*, Paris, Éditions du Felin, 1989.

*Europe. Une passion génocidaire. Essai d'histoire culturelle*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2006.

BENVENISTE Émile,

« Les relations de temps dans le verbe français », in ID., *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 237-250.

« Sémiologie de la langue », in ID., *Problèmes de linguistique générale*, v. I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, pp. 43-66.

*Le vocabulaire des institutions indo-européennes. Pouvoir, droit, religion*. vol. II, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

BENVENUTI Giuliana, CESERANI Remo,

*La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BENVENUTI Giuliana,

*Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2012.

BERGMANN Gustav,

« Logical Positivism, Language, and the Reconstruction of Metaphysics », *Rivista critica di storia della filosofia*, n. 8, 1953, pp. 453-481.



BESSIÈRE Jean (éd.).

*Littératures d'aujourd'hui : contemporain, innovations, partages culturels, politique, théorie littéraire. Domaines européen, latino-américain, francophone et anglophone*, Paris, Éditions Champion, 2011.

BESSIÈRE Jean, MAAR Judith (éds.),

*Littérature, fiction, témoignage et vérité*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BHABHA Homi K. (éd.),

*Nation and narration*, New York, Routledge, 1990.

BLANCKEMAN Bruno,

*Le roman depuis la Révolution française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

BLANCKEMAN Bruno, HAVERCROFT Barbara (éds.),

*Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*. Colloque de Cerisy, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

BLANCKEMA Bruno, MILLOIS Jean-Christophe,

*Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, 2004.

BLOCH Marc,

*Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2007.

BIDUSSA David,

*Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009.

BISTER Daniela,

*La construcción literaria de la víctima. Guerra Civil y franquismo en la novela castellana, catalana y vasca*, Frankfurt, Peter Lang, 2014.

BOUCHERON Patrick,

« “ Toute littérature est assaut contre la frontière ”. Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 2, 65<sup>e</sup> année, 2010, pp. 441-467.

BOUJU Emmanuel,

« Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent ». La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 2, 65<sup>e</sup> année, 2010, p. 417-438.

« Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman *istorique* contemporain », in Sylvie APRILE, Dominique DUPART (éds.), *Écrire l'histoire*, n. 11, *Présent (1)*, Marseille, Éditions Gaussen, 2013, p. 51-60.

« Note sur l'*istoricisation* de la fiction », *Acta fabula*, vol.14, n. 5, *L'aire du témoin*, Juin-Juillet 2013, édition numérique, pages non numérotées.  
[<http://www.fabula.org/revue/document7988.php>].

BURGELIN Claude, GRELL Isabelle, ROCHE Roger-Yves (éds.),

*Autofiction(s)*. Colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

BUTLER Judith,

*Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduction de l'anglais de Charlotte Nordmann et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

*Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduction de l'anglais de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

*Défaire le genre*, traduction de l'anglais de Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

CARRETERO Mario,

*Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

CASADEI Alberto,

*Stile e tradizione del romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, Bologna, 2007.

CASTRO Luís,

*Héroes y caídos. Políticas de la memoria de la España contemporánea*, Madrid, Libros de la Catarata, 2008.

CERTEAU Michel de,

*L'écriture de l'histoire*, Paris, Folio, 2002.

CESERANI Remo,

*Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

CHICHOKA Marta,

*Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, récritures*, Paris, L'Harmattan, 2008.

CINELLI Gianluca, PIREDDA Patrizia (éds.),

*La letteratura e il male. Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015.

COCHRAN Terry,

*La cultura contra el estado*, Madrid, Cátedra, 1996.

COLLECTIF,

*Guerra y literatura. Actas XIII simposio internacional sobre la narrativa hispánica contemporánea*, El puerto de Santa María, Fund. Luis Goytisolo,

2006.

COLLECTIF,

*TERMIUM Plus*<sup>®</sup>. *The Government of Canada's terminology and linguistic data bank*, Translation Bureau, Public Works and Government Services Canada, 2017.

CORREDERA GONZÁLEZ María,

*La Guerra Civil española en la novela actual. Silencio y dialogo entre generaciones*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

COLMEIRO José,

*Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anhtopos, 2005.

CONAN Eric, ROUSSO Henry,

*Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

CRU Jean Norton,

*Témoins*, Paris, Allia, 1930.

*War Books. A Study on Historical Criticism*, San Diego, San Diego State University, 1976.

CRUZ SUÁREZ Juan Carlos, GONZALEZ MARTIN Diana (éds.),

*La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista Española*, Frankfurt, Peter Lang, 2012.

CUESTA Josefina,

*La odisea de la memoria : historia de la memoria en España, siglo XX*, Madrid, Alianza, 2008.

DAMBRE Marc (éd.),

*L'exception et la France contemporaine : histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

*Mémoires occupées. Fictions françaises et Seconde Guerre Mondiale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

DE GROOT Jerome,

*The Historical Novel*, London, Routledge, 2010.

DE DONATO Gigliola,

*Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano, Schena, 1995.

DELBO Charlotte,

« Même l'humoriste n'écrit pas pour s'amuser », *Le Monde*, 23 septembre 1981, p. 16.

DELBO Charlotte, PREVOST Claude,

« La Déportation dans la littérature et l'art. Entretien avec Charlotte Delbo », *La Nouvelle critique*, n. 167, juin 1965, pp. 41-44.

DELEUZE Gilles,

*Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix,

*L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

*Rhizome*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.

*Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DEMARIA Cristina,

« “ Documentary turn ? ” La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del “ reale ” », *Studi culturali*, n. 2, 2011, p. 169.

DERRIDA Jacques,

« La loi du genre », in *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986, pp. 249-287.

*Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1993.

*Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995.

DOMENICHELLI Mario,

*Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia : teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS, 2011.

DONNARUMMA Raffaele,

« Ipermodernità : ipotesi per un congedo dal postmoderno », *Allegoria*, n. 64, 2001, pp. 15-50.

« Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *Allegoria*, 57, 2008, pp. 26-54.

« La fatica dei concetti. Ipermodernità, postmoderno, realismo », *Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, vol. IV, n. 8, 2014, pp. 1-11.

*Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna, 2014.

DU BOIS William Edward Burghardt,

*The World and Africa. An Inquiry into the Part which Africa has played in World History*, International Publishers, New York, 1965.

EISENMAN Stephen T.,

*El efecto Abu Grahib. Una historia visual de la violencia*, Barcelona-Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2015.

ENACHE Irina, MARTÍNEZ RUBIO José, LAKHDARI Sadi (éds.)

*Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*, Paris, Indigo Côte-Femmes, 2015.

ESPOSITO Roberto,

*Categorie dell'impolitico*, Bologna, Il Mulino, 1999.

*Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 2006.

*Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Milano, Mimesis, 2008.

FABER Sebastiaan,

« La literatura como acto afiliativo : la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007), in Palmar ÁLVAREZ-BLANCO, Toni DORCA (éds.), *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Una diálogo entre creadores y críticos*, Madrid ; Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011, p. 101.

FANON Frantz,

*Les Damnés de la terre*, Paris, Éditions Maspero, 1961.

FARGE Arlette,

*Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

FAVILLI Paolo (éd.),

*Il letterato e lo storico. La letteratura creativa come storia*, Milano, Franco Angeli, 2010.

FERRARIS Giorgio,

*Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza, 2012.

FOUCAULT Michel,

*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2002.

*L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Gallimard, 1971.

« Le jeu de Michel Foucault », in ID., *Dits et écrits : 1954-1988*, Vol. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, pp. 298-329.

« La vie des hommes infâmes », in ID., *Dits et écrits : 1954-1988*, Vol. II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, pp. 237-253.

GALLAGHER Catherine, GREENBLATT Stephan

*Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

GENGEMBRE Gérard,

« Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le Débat*. *L'Histoire saisie par la fiction*, n. 165, 2011, pp. 122-135.

GIGLIOLI Daniele,

*Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.

« Postfazione », in Fredric JAMESON, *Postmodernismo ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2007, pp. 417-434.

GINZBURG Carlo,

*Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.

*Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.



*Rapporti di Forza. Storia, Retorica, Prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

*Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006.

GODARD Roger,

*Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.

GOLDMANN Lucien,

*La sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES Antonio,

*La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía : representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

GOURI Haim,

*La Cage de verre*, Paris, Albin Michel, 1964.

GREENBLATT Stephen,

*Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance*

*England*, Berkeley, University of California Press, 1989.

HANSEN LAUGE Hans, CRUZ SUÁREZ Juan Carlos (éds.),

*La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Frankfurt, Peter Lang, 2012.

HASSAN Ihab,

*The Postmodern Turn. Essay in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press, 1987.

HAUSNER Gideon,

*Justice à Jérusalem. Eichmann devant ses juges*, Paris, Flammarion, 1966.

HOBBSAWM Eric,

*The Age of Extremes : The Short Twentieth Century, 1914–1991*, London-New York, Michael Joseph Vintage Books, 1994.

HOBBSAWM Eric J., RANGER Terence,

*The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

HUTCHEON Linda,

*A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988.

*The Politics of Postmodernism*, London-New York, Routledge, 1989.

*Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony*, London-New York, Routledge, 1994.

JAECKEL Volker,

« Mitos y memorias de las dos Españas : la Segunda República, la Guerra Civil española y el franquismo », *Iberoamericana*, n. 43, nouvelle série, 11<sup>e</sup> année, 2011, pp. 185-192.

JAMESON Fredric,

*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.

*The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1993*, London-New York, Verso, 1998.

JANSEN Monica,

*Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.

JEDLOWSKI Paolo,

« Passato coloniale e memoria autocritica », *Il Mulino. Rivista di cultura e di politica*, n. 2, 2009, pp. 226-234.

JULIÁ Santos (éd.),

*Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Edición Taures, 2006.

« Cosas que de la Transición se cuentan », *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n. 79, 2010, pp. 279-319.

JÜNGER Ernst,

« Die totale Mobilmachung », in ID., *Sämtliche Werke*, vol. 7, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980, p. 119-142.

« Die totale Mobilmachung », in ID., *Sämtlich Werke*, vol. 7, Stuttgart, Klett-Cotta, 1980.

JURADOS MORALES José,

*Reflexiones sobre la novela histórica*, Cadiz, Editorial de la Universidad de Cadiz, 2006.

KOUBI Geneviève,

« (Dé)faire l'histoire de la colonisation sans faire d'histoires ? », *Droit et cultures*.

*Revue internationale interdisciplinaire*, vol. 52, n. 2, numéro monographique, *Iran et Occident. Hommage à Kasra Vafadari. Études*, 2006, édition numérique, pp. 189-206.

[<http://journals.openedition.org/droitcultures/705>].

LA VALLE Paolo,

*Raccontare la storia al tempo delle crisi*, thèse doctorale dirigée par M.

Federico Bertoni et M. Marco Presotto et défendue dans le cadre du XXVII<sup>e</sup> cycle du « Dottorato di Ricerca in Letterature Moderne, Comparate e Postcoloniali », Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2015.

LACAPRA Domick,

*History, Literature, Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 2013.

LACOSTE Charlotte,

*Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

LAVOCAT Françoise,

« Histoire alternative et roman historique contre-factuel : enjeux épistémiques », *Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir*, Juin 2014, Paris, édition numérique, pp. 1-11.

[<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01102154/document>].

LEFERRE Robin,

*La novela histórica. (Re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor libros, 2013.

LIAUZU CLAUDE,

« Interrogations sur l'histoire française de la colonisation », *Genèse*, vol. 1, n. 46, 2001, pp. 44-59.

LITTRE Émile,

*Dictionnaire de la langue française*, t. I, Paris, Hachette, 1873-1874.

LOTHE Jacob, SULEIMAN Susan Rubin, PHELAN James (éds.)

*After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Columbus, The Ohio State University Press, 2012.

LOZANO MIJARES Maria del Pilar,

*La novela española posmoderna*, Madrid, ArcoLibros, 2007.

LUENGO Ana,

*La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Walter Frey, 2004.

LUKÁCS Georges,

*Le roman historique*, Paris, Payot & Rivage, 1954.

*La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989.

LUPERINI Romano,

*La fine del postmoderno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2005.

LYOTARD Jean-François,

*La condition post-moderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

MAGNINI Gregorio, SANTONI Vanni,

« Verso il realismo liquido », *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, édition numérique, pages non numérotées.

[<https://www.carmillaonline.com/2008/06/03/verso-il-realismo-liquido/>]

MAINER José Carlos, BESSIÈRE Bernard, GRACIA Jordi,

« Estado Cultural y Posmodernidad Literaria », in Francisco RICO (éd.), *Historia y crítica de la literatura española. Suplementos*, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 56-67.

MANZONI Alessandro,

« Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione », in Riccardo BACCHELLI (éd.), *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi editore, 1953, pp. 1055-114.

MARÍA RIDAO José,

« El mito de las dos Españas », *Letras Libres*, 30 avril 2010, édition numérique, pages non numérotées.

[<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/vii-el-mito-las-dos-espanas>].

MARTÍNEZ Guillem (éd.),

*CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

MARTÍNEZ RUBIO José,

*El futuro era esto. Crisis y rematerialización de la Modernidad*, Villeurbane, Orbis Tertius, 2014.

*Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos, 2015.

MATHIEU Vittorio,

*Conflicto e narrazione. Il racconto della guerra nella società della comunicazione di massa*, Bologna, Il Mulino, 2006.

MIGNOLO Walter,

*The Darker Side of Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, The University Press of Michigan, 2003.

MUÑOZ MOLINA Antonio

*La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

NANCY Jean-Luc,

*La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1983.

NORA Pierre,

*Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992.

*Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard, 2011.

OLEZA SIMO Joan,

« La disyuntiva estética de la posmodernidad y el Realismo », *Compás de letras*, vol. 3, 1993, pp. 113-26.

« Al filo del milenio : las posibilidades de un nuevo realismo », *Diablotexto*, vol. 1, 1994, pp. 79-106.

ORTEL Philippe (éd.),

*Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ORTIZ Lisa M.,

« Agency », in Charles Winquist et Victor Taylor (éds.), *Enciclopedia of Postmodernism*, London-New York, Routledge-Taylor & Francis Groupe, 2001, p. 6.

PIANIGIANI Ottorino,

*Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Genova, I Dioscuri, 1988.

PETRELLA Angelo,

« Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento », *Allegoria*, 52-53, 2006, pp. 134-48.

POMIAN Krzysztof,

« Histoire et fiction », *Le Débat*, n. 54, Mars-Avril 1989, pp. 114-137.

*Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

RAMON GARCIA Emilio,

*De las olimpiadas de Barcelona a la ley de memoria histórica. La re-visión de la historia en la novela histórica española*, Murcia, Nausícaä Edición, 2007.

RANCIÈRE Jacques,

*Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, 2007.

REGINE Robin,

« L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature ? », *Espaces Temps. Le temps réfléchi. L'histoire au risque des historiens*, n. 59-61, 1995, pp. 56-65.

RICŒUR Paul,

*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

ROSA Isaac,

« Prólogo. Y pese a todo, necesitamos más novelas sobre la Guerra Civil »,  
in David BECERRA MAYOR, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid,  
Clave Intelectual, 2015, pp. 9-14.

RUBINO Gianfranco (éd.),

*Il romanzo francese contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

*Présence du passé dans le roman français contemporain*, Roma, Bulzoni,  
2007.

RUBINO Gianfranco, VIART Dominique,

*Le roman français contemporain face à l'Histoire. Thèmes et formes*,  
Macerata, Quodlibet, 2014.

SAÏD Edward,

*Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1993.

SANTORO Vito,

« Narrare la post-realtà: la sfida del romanzo contemporaneo », *Incroci*, vol.  
VIII, n. 16, 2007, pp. 136-54.

*Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli*



*anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010.

SARTRE Jean-Paul,

*Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

SCHMELZER Dagmar (éd.),

*Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*, Madrid-Vervuert Ediciones de Iberoamericana, 2010.

SCURATI Antonio,

*Guerra. Narrazione e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003.

*Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Verona, Ombrecorte, 2003.

*La letteratura dell'inesperienza : scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006.

« La guerra come rappresentazione rassicurante », in Vittorio MATHIEU, *Conflitto e narrazione. Il racconto della guerra nella società della comunicazione di massa*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 11-54.

SCHWARTZ Daniel,

*Imaging the Holocaust*, New York, St. Martin's, 1999.

SESSI Frediano,

*Non dimenticare l'Olocausto*, Milano, RCS Libri, 2002.

SHERINGHAM Michael,

« La figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain », *Lendemains*, vol. 27, nn. 107-108, 2002, pp. 25-41.

« Michel Foucault, Pierre Rivière and the Archival Imaginary »,

*Comparative Critical Studies*, vol. 8, nn. 2-3, *Archive*, 2011, pp. 235-257.

SHIELD David,

*Reality Hunger. A Manifesto*, New York, Knopf, 2010.

SIMONETTI Gianluigi,

« Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni '00 », *Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura*, vol. 3, n. 5, 2013, pp. 1-49.

SOMIGLI Luca (éd.),

*Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne, 2013.

SPITZMESSER Ana María,

*Narrativa Posmoderna Española. Crónica de un desengaño*, New York, Peter Lang Publishing, 1999.

THEWELEIT Klaus,

*Männerphantasien*, vol. 1 et 2, Hambourg, Rohwolt, 1978.

TOPOLSKI Jerzi,

*Narrare la Storia. Nuovi principi per la metodologia storica*, Milano, Mondadori, 1997.

VARGAS LLOSA Mario,

*La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002.

VATTIMO Gianni,

*La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

VIART Dominique, VERCIER Bruno,

*La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris,

Bordas, 2005.

VON TSCHILSCHKE Christian, SCHMELZER Dagmar (éds.),

*Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura actual*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

WHITE Hayden,

*Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973.

« The Value of Narrativity in the Representation of Reality », *Critical Inquiry*, vol. 7, n. 1, *On Narrative*, Autumn, 1980, pp. 5-27.

*Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, 2006.

*The Fiction of Narrative : Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

WIEVIORKA Annette,

*L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

WINTER Ulrich,

*Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

WORMSER-MIGOT Olga,

*L'Ère des camps*, Paris, Union générale d'éditions, 1993.

WU MING 2,

*Utile per iscopo ? La funzione del romanzo storico in una società di retromaniaci*, Rimini, Guaraldi Editore, 2014.

WU MING 4,

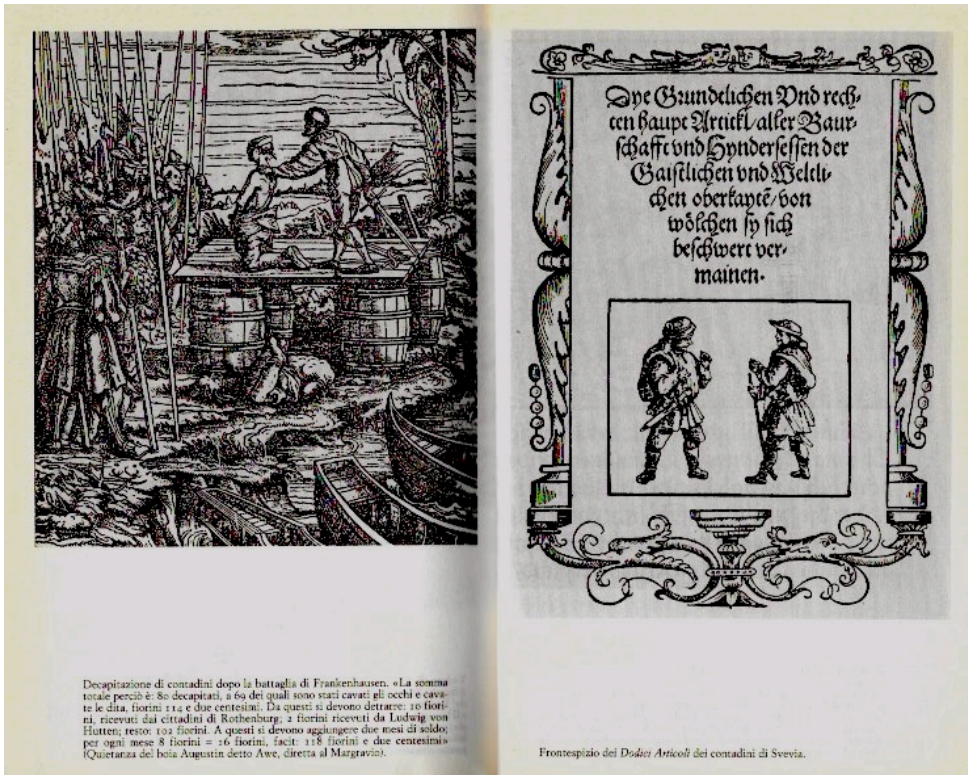
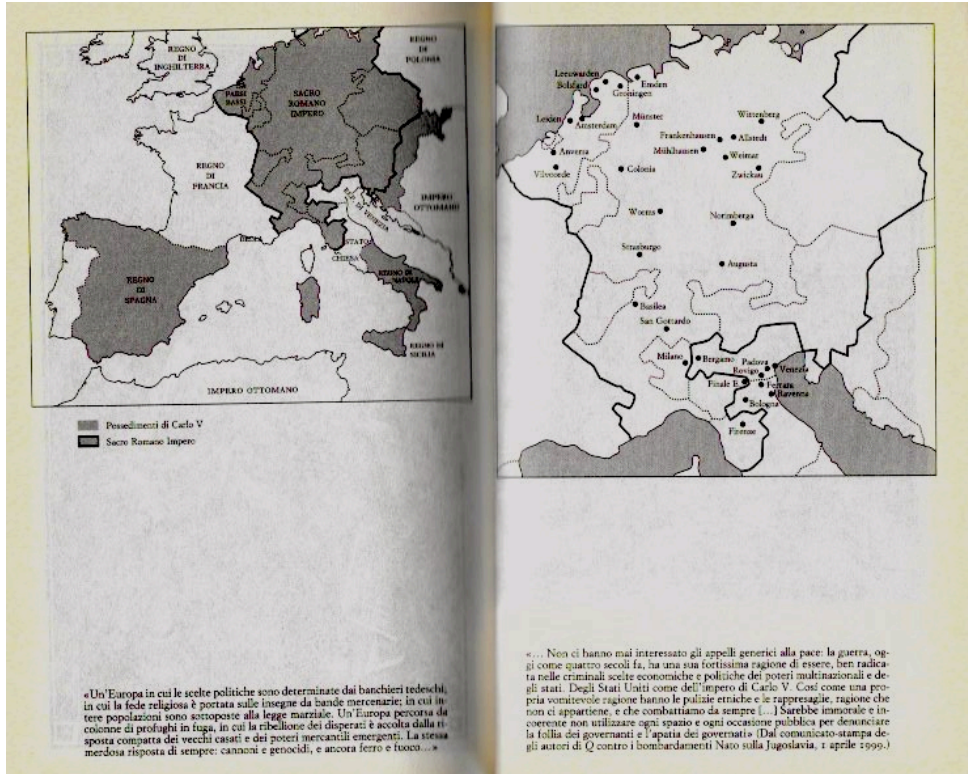
*L'eroe imperfetto : letture sulla crisi e la necessità di un archetipo letterario*,

Milano, Bompiani, 2010.

ZINEB Ali-Benali,

« Le roman, cet archiviste de l'histoire », *Insanyat*, n. 21, juillet-septembre  
2003, pp. 19-35.

## *Annexe*



Images I et II : Cartes géographiques et images reproduites dans la section « Personaggi, città, documenti » de Q (pages non numérotées).



*Image III* : Cadavre de Zoïa Kosmodeminskaïa gisant dans la neige.



*Images IV et V* : Zoïa Kosmodeminskaïa marchant vers le gibet et pendue.





*Image VI* : Plage de Skede, Lettonie, 15 décembre 1941. Exécution des femmes et des enfants juifs du ghetto de Liepaja au bord de la mer Baltique.



*Image VII* : Région de Rovno, Galicie, 13 octobre 1942. Exécution des femmes et des enfants juifs du ghetto de Mizocz.



# Table des matières

<b>Introduction. <i>Le roman contemporain et l'écriture de la guerre</i></b>	<b>p. 7</b>
<b>Chapitre 1. <i>Une question de genre : au-delà du roman historique ?</i></b>	<b>p. 39</b>
1.1. Du <i>topos</i> du manuscrit retrouvé au document exhibé	p. 42
1.2. Le roman néo-historique entre réalité et fiction	p. 47
1.3. U.N.O. : Unidentified Narrative Objects	p. 52
<b>Chapitre 2. <i>L'obsession postmoderne</i></b>	<b>p. 59</b>
2.1. Postmodernisme : débarquements et dérives	p. 60
2.2. Postmodernisme et néo-historique entre différences et répétitions	p. 65
2.3. À la recherche de l' <i>agency</i> perdue	p. 70
<b>Chapitre 3. <i>La guerre protagoniste</i></b>	<b>p. 83</b>
3.1. Quelles guerres et pourquoi ?	p. 88
<b>Chapitre 4. <i>Les voix et les temps de l'histoire</i></b>	<b>p. 103</b>
4.1. Les paradigmes énonciatifs	p. 103
4.2. Schizophrénie et polyphonie : deux instruments narratifs	p. 107
4.3. Le narrateur et l'historien : deux figures en compétition ?	p. 116
<b>Chapitre 5. <i>L(es) Archive(s)</i></b>	<b>p. 125</b>
5.1. Combien d'archives ?	p. 126
5.2. Le témoignage et l'archive : histoire d'une exclusion	p. 129
5.3. Une littérature d'archive	p. 132
5.4. Une narratologie des « marques d'historicité »	p. 140
5.5. L' <i>ekphrasis</i> photographique dans <i>Les Bienveillantes</i>	p. 145
<b>Chapitre 6. <i>La Personne. Dire la guerre par le biais des exclus</i></b>	<b>p. 153</b>
6.1. Les Héros	p. 154
6.2. La Shoah racontée par les non fiables	p. 156
6.3. Ettore Bergamini : l'histoire d'un contrebandier entre des trafiquants de drogue et les Brigades noires	p. 166
<b>Conclusions. <i>Imaginer des nouvelles formes de l'identité collective</i></b>	<b>p. 175</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>p. 191</b>
<b>Annexe</b>	<b>p. 245</b>