

Le roman de l'Histoire en Italie : entre postmodernisme et retour au réel

Giacomo Raccis

Université de Bergame

Le roman historique a toujours profité d'une grande fortune dans le système littéraire moderne mais, depuis trente ans, il semblerait qu'il ait trouvé une nouvelle centralité, comme en témoignent les étagères qui lui sont consacrées dans les librairies. Pourtant, cette multiplication des narrations historiques n'est pas l'indice d'une confiance retrouvée dans les capacités de connaissance de la discipline historique, mais plutôt le symptôme d'un aplatissement de la conception de l'Histoire, transformée en simple scénario qui confère exotisme ou fascination d'antiquaire aux événements narrés.

Genre qui symbolise le paradigme conceptuel *historique et dynamique* inauguré avec la Révolution française¹, le roman historique d'une part est né pour donner une « expression artistique d'une attitude historisante envers la vie »², d'autre part s'est toujours chargé de « refléter » la façon dont les événements de la macro-histoire se répercutaient sur les existences individuelles. Ainsi, *I promessi sposi* a défini un modèle de roman qui, en reconstruisant fidèlement le passé, l'interprète afin de mettre le temps présent dans une nouvelle perspective ; puis les romans anti-historiques³ *I Viceré* de De Roberto (1894), *I vecchi e i giovani* de Pirandello (1913) et *Il gattopardo* de Tomasi di Lampedusa (1958) s'en sont servi pour contester le processus d'unification nationale, célébré de manière univoque, en le soumettant à l'analyse d'une conscience narrative cynique et anti-progressiste. Cette conscience était le produit d'une certaine philosophie du XIX^e siècle (Nietzsche, Schopenhauer, Burckhardt), qui influence encore la pensée occidentale

¹ Cf. Guido MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologne, Il Mulino, 2011, p. 215-222.

² György LUKÁCS, *Le Roman historique* (1957), Paris, Payot, 1965, p. 261.

³ Cf. Vittorio SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Rome, Editori Riuniti, 1990.

au milieu du XX^e, quand le roman historique entre en contestation avec la prétention de l'historiographie de donner une forme narrative linéaire au récit du passé : romans contre-historiques⁴ tels que *Le armi l'amore* de Tadini (1963), *Aprire il fuoco* de Bianciardi (1969) ou *Contro-passato prossimo* de Morselli (1975) reflètent les nouvelles perspectives ouvertes par la phénoménologie relationniste (Husserl, Merleau-Ponty, Paci), mais aussi les discussions internes à la discipline historique, où l'on fait de plus en plus attention aux formes rhétoriques et narratives qui devraient distinguer « factuel » et « fictionnel »⁵.

Ces considérations ouvrent le champ à la nouvelle épistémologie postmoderne, qui préfère l'espace au temps, la superficialité à la profondeur, le fétiche à la réalité⁶. L'Histoire devient le domaine favori du récit au fur et à mesure qu'elle se plie aux exigences narratives de l'écrivain, comme n'importe quel produit de la société de consommation. À la conviction, de plus en plus répandue, que l'Histoire est un « grand récit » peut-être le dernier trop complexe pour être compris par l'homme commun, la littérature réagit par une représentation élémentaire des scénarios historiques, associée cependant à des intrigues articulées qui s'inspirent des différents genres du roman.

⁴ Cf. Giacomo RACCIS, « Tadini, Bianciardi, Morselli : il romanzo italiano alla prova della controstoria », *il verri*, 51, février 2013, p. 108-139.

⁵ Gérard GENETTE, *Fiction et diction* (1991), Paris, Seuil, 2004, p. 166.

⁶ On privilégie ici une lecture du postmodernisme, et spécialement du postmodernisme littéraire italien, qui remarque les aspects d'anti-historisme, d'ironie nihiliste et de refus de l'engagement (si non consolateur). Il s'agit d'une lecture qui, à partir des essais de Fredric JAMESON (*Le Postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), Paris, ENSBA, 2007) et Jean-François LYOTARD (*La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979), a trouvé un écho dans le débat italien à travers les réflexions de Romano LUPERINI (« Postmodernità e postmodernismo » [1993], *Controtempo*, Naples, Liguori, 1999, p. 169-178), Remo CESERANI (*Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997) et récemment Raffaele DONNARUMMA (*Ipermodernità : dove va la narrativa contemporanea*, Bologne, il Mulino, 2014), qui écrit à ce propos : « Se il modernismo era una retorica agonistica avversa alla modernizzazione, e promuoveva la critica a forma principe dell'attività intellettuale, il postmodernismo ha coonestato atteggiamenti molto più sfuggenti, dubitosi, spiazzanti. Era semmai l'ironia, per come l'ha pensata Rorty, la sua arma; e un'arma spuntata, se si rifiutava a ogni ordine definitivo di verità e si dava a pratiche discorsive troppo mobili, troppo autoriferite per riuscire a produrre altro che accomodamenti nello stato delle cose » (*ibid.*, p. 27). À cette interprétation s'oppose une lecture de matrice anglophone, qui a essayé de remettre en question les hypothèses largement répandues et largement négatives sur le postmodernisme italien (cf. surtout Pierpaolo ANTONELLO et Florian MUSSGUG, dir., *Postmodern Impegno : Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009).

Dans ce contexte, le roman historique devient l'une des lignes principales du nouveau système littéraire, en Italie et en Occident en général. En Italie, toutefois, contrairement à d'autres traditions linguistiques, le roman historique semble éluder, à quelques exceptions près, la question sur laquelle Linda Hutcheon construit sa définition de « *historiographic metafiction* », à savoir « *how do we know the past today?* »⁷. Même *Il nome della rosa* (1980) d'Umberto Eco, à qui Hutcheon attribue le rôle d'incunable du postmodernisme italien (confirmé par l'auteur dans les *Postille* jointes au roman en 1983), semble subordonner la composante méta-réflexive à la composante ludique qui, à travers le pastiche, l'intertextualité et l'érudition, transforme l'Histoire en une grande machine narrative⁸.

Au seuil du millénaire

Il nome della rosa offre à la tradition italienne un modèle qui proliférera à tout niveau de la production littéraire, surtout dans la production de masse. Ses solutions narratives (une intrigue très articulée mais aristotéliquement fermée), les chronotopes (le Moyen Âge, une abbaye et sa bibliothèque) et les thèmes choisis (avant tout la conspiration) influencent le « retour au roman »⁹ (non seulement historique) typique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix bien plus que son attitude critique face à l'interprétation de l'Histoire (le niveau allégorique souligné à plusieurs reprises par certains critiques). Cette influence se montre encore actuelle à la fin du siècle, alors que, par ailleurs, le paradigme conceptuel occidental a très peu changé. En effet, une même phase historique et culturelle s'étend entre 1980 et 1999, date de publication de *Q*, roman du collectif Luther Blissett : dans cette période, les caractères de la logique postmoderne autant que les théories sur la « mise en narration de l'Histoire » de Hayden White¹⁰ apparaissent totalement assimilés. Et ils sont encore amplifiés par la façon dont les nouvelles technologies

⁷ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism* (1989), Londres-New York, Routledge, 2002, p. 34.

⁸ Cf. Umberto ECO, *Apostille au Nom de la rose* (1983), trad. Myriem BOUZAHER, Paris, Librairie Générale Française, 1987.

⁹ Cf. Sergio TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milan, Mursia, 1990.

¹⁰ Cf. Hayden WHITE, « The Historical Text as a Literary Artefact », in Id., *Tropics of discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, p. 81-100.

conditionnent l'existence, en étendant la perception de la fragmentation de l'expérience à la dimension privée du quotidien et en introduisant le doute sur la véracité des contenus sur lesquels les hommes construisent leur conception du monde. La chaîne chronologique qui liait passé et futur s'est rompue, imposant l'hégémonie du temps présent¹¹. Il en résulte une considération extrêmement complexe et, en même temps, simplifiée de l'Histoire. Dans ce contexte, les romans historiques de Luther Blissett – qui deviendra Wu Ming – restent les plus fidèles aux modalités narratives introduites par Eco, lesquelles cependant conduiront le genre vers l'impasse d'un postmodernisme d'épigones, qui perd de plus en plus son élan provocateur en faveur de la représentation plate et stéréotypée d'une Histoire réduite à un vieux mythe à évoquer avec nostalgie.

D'autre part, dès les années Zéro, peut-être à cause d'une violente irruption de l'Histoire dans la vie de l'Occident (2001 : le G8 de Gènes pour les Italiens notamment, mais surtout l'attaque contre les Twin Towers pour le monde entier) une autre façon de sentir et de raconter le cours historique s'installe dans la littérature italienne. De nombreux écrivains ressentent le besoin de surmonter les frontières du jeu postmoderniste pour pratiquer un *retour au réel*¹², poussés par une exigence plus liée au domaine de l'éthique collective qu'à celui de l'idéologie politique¹³. Ce nouvel engagement se traduit par de nouvelles formes de narration, qui remettent en question le rapport entre vérité et fiction¹⁴ en mêlant documents et invention afin de faire ressortir des souvenirs oubliés et d'« *accedere a nuove forme di mitopoiesi* »¹⁵. Il s'agit d'écritures hybrides, qui réagissent à l'impossibilité de s'en remettre à un lecteur qui sait distinguer la vérité de la fiction en rapprochant le champ de l'Histoire de celui du fait divers et de la mémoire. À ces écritures a été confiée aujourd'hui la partie la plus originale du récit de l'Histoire.

¹¹ Cf. Guido MAZZONI, *I destini generali*, Rome-Bari, Laterza, 2015, p. 21 sq.

¹² Cf. Silvia CONTARINI, Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT et Ada TOSATTI, dir., *Nuovi realismi : il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.

¹³ Cf. Romano LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, 2005.

¹⁴ Cf. Hanna SERKOWSKA, dir., *Finzione, cronaca, realtà : scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011.

¹⁵ Giuliana BENVENUTI, *Romanzo neostorico in Italia : storia, memoria, narrazione*, Rome, Carocci, 2012, p. 83 sq.

Q

Expression du projet collectif et anonyme *Luther Blissett Project*, *Q* reflète de manière romanesque la propension politique du groupe, voué à la dénonciation de la mauvaise foi du système des *mass media* par des actions inspirées par les pratiques du situationnisme (dérives psychogéographiques, performances de théâtre, diffusion de fausses informations à la presse). On y raconte l'histoire d'un personnage anonyme qui, à l'époque des guerres de religion, est témoin des événements les plus violents et emblématiques du siècle : de la naissance des communautés anabaptistes en Allemagne aux expériences de liberté confessionnelle dans les Flandres des banquiers, jusqu'à Venise, où les Marranes et d'autres hérétiques s'allient en utilisant la nouvelle industrie typographique pour diffuser les idées de la Réforme protestante. Sur ses traces on trouve une autre figure anonyme, correspondant du chef de l'Inquisition de Rome, le Cardinal Carafa, qui veut connaître toutes les initiatives dans lesquelles le protagoniste est impliqué. Ce personnage mystérieux, qui signe ses lettres par un « Q » — référence au *Qohelet*, nom hébreu du livre biblique de l'*Ecclésiaste* —, permet au lecteur d'avoir accès à une sous-intrigue — celle du Cardinal — qui reflète et en même temps menace la trame principale.

Dans *New Italian Epic*, un bref essai de 2009, Wu Ming — devenu entre-temps un des auteurs les plus vendus en Italie — fait le point sur ses dix années d'activité en traçant le profil d'une constellation poétique cohérente dans le panorama italien¹⁶. Dans cette perspective, Wu Ming exprime aussi des réserves sur le premier roman d'Eco, emblème d'un postmodernisme identifiable avec l'ironie cynique, la superficialité et le désengagement¹⁷. Mais, au contraire, l'influence de *Il nome della rosa* sur l'imaginaire narratif de Wu Ming s'avère considérable dès *Q*. On le voit

¹⁶ Cf. WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin, Einaudi, 2009, p. 108 sq.

¹⁷ « Inutile fingere di non vedere l'elefante nel tinello : è di trent'anni fa l'uscita di *Il nome della rosa* di Umberto Eco, che però inaugurava una stagione differente, trattandosi di un libro tongue-in-cheek, manifesto del postmodernismo europeo, fascinosa parodia multilivello dello scrivere romanzi storici, anzi, romanzi tout court. [...] Negli anni a venire, scimmiettatori, epigoni e semplici paraculi hanno portato questo atteggiamento all'estremo, ne hanno fatto, per usare un'espressione di Roland Barthes, una cinica "fisica dell'alibi", un perenne e deresponsabilizzante trovarsi altrove rispetto alle decisioni prese. » Cf. WU MING, *op. cit.*, p. 16 sq.

avant tout dans le choix d'un grand roman « à intrigue », où la multiplication des plans narratifs¹⁸ augmente la capacité d'impliquer le lecteur grâce à l'exploitation d'une multiplicité de typologies textuelles (récit à la première personne, correspondance, journal), modèles narratifs (roman picaresque, roman d'aventure, *spy story*) et langages expressifs (structure mélodramatique, montage cinématographique). Le tout dans une trame qui, malgré sa grande complexité, donne au lecteur la satisfaction d'une conclusion qui remet tout à sa place, en résolvant toutes les lignes de l'histoire (et laissant même la possibilité d'une suite *Altai*, sorti en 2009).

Dans *Q* agit le besoin d'une action de critique contre le système culturel, qui se traduit dans la construction d'un personnage à identité mobile, capable d'offrir un regard « *obliquo* », qui permet un détournement et donc une réinterprétation de l'Histoire. De là naît l'idée, revendiquée à plusieurs reprises par le collectif, d'une « *epica eccentrica* »¹⁹, faite par les héros vaincus et oubliés, ceux qui n'ont plus de nom ; une contre-histoire censée raconter les événements qui pouvaient modifier le cours de l'Histoire et qui au contraire ont été refoulés par les vainqueurs.

L'anonymat des deux personnages principaux se révèle décisif pour cette tentative de réécriture d'une marge de l'Histoire, en la falsifiant et, en même temps, en projetant une nouvelle lumière sur ce que l'Histoire a réalisé. C'est l'anonymat qui permet au protagoniste de s'engager dans différentes actions subversives et « hérétiques » ; c'est toujours l'anonymat qui permet à Q de les saboter à chaque fois. Tout le récit est relié à la « théorie du complot »²⁰ que Fredric Jameson identifiait comme le palimpseste herméneutique de l'imaginaire postmoderne. Dans *Q*, le complot est un principe ordonnateur qui sert à reconforter le lecteur en reconduisant, grâce à l'*anagnorisis* finale, la chaotique complexité de la narration à une intrigue compréhensible. Le protagoniste, pris au piège au niveau de l'action, est indemnisé, au niveau moral et cognitif, de ne pas avoir compris ce qui est arrivé : la compréhension de l'ensemble de la situation n'était pas pour lui à portée

¹⁸ Cf. Gian Paolo RENELLO, « Q. Romanzo storico e azione politica », *Italies*, 20/21, juin 2001, p. 357.

¹⁹ WU MING, *op. cit.*, p. 31.

²⁰ Fredric JAMESON, *op. cit.*, p. 83.

de main. D'autre part, cette déresponsabilisation du protagoniste qui échoue toujours, mais sans que la faute ne lui en revienne permet de l'élever au rang d'icône perdante mais héroïque d'une lutte commune à toutes les époques²¹, en produisant ainsi un aplatissage de la spécificité historique, politique et psychologique de l'histoire racontée.

C'est le principe de l'« allégorie métahistorique » au centre de la poétique du New Italian Epic : le message commun au XVI^e siècle et au début du nouveau millénaire est celui d'une résistance au système économique, moral, culturel qui, tout en étant minoritaire et destinée à la défaite, sera grandiose et juste (à moins qu'elle ne soit grandiose et juste car, précisément, minoritaire et vaincue). Le mobile de cette allégorie est exactement le modèle du complot, un schéma celui-ci est pour le coup vraiment métahistorique qui réunit les époques sous l'enseigne d'une grande intrigue ourdie par les Puissants au détriment des Justes. Un schéma que Wu Ming comme Eco auparavant n'a pas manqué de mettre à l'épreuve des différentes époques historiques : du XIX^e siècle de *Manituana* (2007) aux années Cinquante de *54* (2002).

Du complot à l'inexpérience

Le long des années Zéro, idéalement ouvertes par *Q*, la théorie du complot représente effectivement l'« *archi-favola* » du roman italien contemporain, censée donner une réponse consolatrice au besoin d'*agency* niée par une réalité fuyante, contrôlée non plus par les individus, mais par l'impénétrable rationalité du système²². Il suffit de voir comment Giancarlo De Cataldo inclus par Wu Ming dans la galaxie du New Italian Epic a réadapté le schéma du complot (et de la guerre entre gangs) au contexte historique du *Risorgimento* dans *I traditori* (2010), le transformant ainsi en « *prequel* » de ses romans précédents *Romanzo criminale* (2002)

²¹ Cf. G. BENVENUTI, *op. cit.*, p. 78.

²² Cf. Daniele GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 44 sq.

ou *Nelle mani giuste* (2007)²³ qui se déroulaient au XX^{ème} siècle, en réduisant chaque époque à la « *figura* » d'un présent impossible à transformer.

Désormais exclu du lien qui connecte passé, présent et futur, l'individu occidental cherche dans les reconstructions littéraires le sens d'une « *storia in atto* »²⁴ que le présent ne possède plus. En fait, par rapport au *Risorgimento* et au Moyen-Âge qui avaient hégémonisé la production romanesque du XIX^e et du XX^e siècle, les années soixante-dix sont devenues aujourd'hui le *topos* privilégié de la mythopoïèse romanesque. D'une part, ces années, qui coïncident souvent avec l'adolescence des écrivains, offrent un nouvel imaginaire fait de marchandises, de modes, d'habitudes, de fétiches qui se transforment en *signes* de l'expérience du temps²⁵ c'est-à-dire « *il tempo materiale* »²⁶ : c'est le triomphe de ce que Jameson appelait la « passéité »²⁷, la réduction de l'Histoire à sa surface sensible, à son mythe, qui ne peut que confirmer à chaque fois la *doxa*. D'autre part, les années soixante-dix, avec les terrorismes, offrent une phénoménologie de la violence qui, paradoxalement, relie le roman historique à ses origines (à l'époque de Scott, le récit de l'Histoire correspondait à un récit de guerre, comme dans *Waverley* ou *Ivanhoe*). Et la violence, autant que les modes ou la marchandise, est justement reconnue en tant que certification visible d'une expérience de la « vraie vie » qui se montre absente du temps présent.

Selon Antonio Scurati c'est exactement la plus grande expérience de la violence, à savoir la guerre, qui marque la différence entre le « temps de l'Histoire » et le « temps du fait divers », celui des écrivains qui n'ont connu la guerre qu'à travers la médiation des écrans de la télévision²⁸. À partir de là, en 2006 Scurati forge dans un petit essai la notion d'« inexpérience », qui souligne l'exclusion de l'homme occidental de la chaîne des générations, et donc de l'Histoire. A partir de ces

²³ Cf. Matteo DI GESÙ, « Riscrittura di riscrittura. Il romanzo storico risorgimentale dal moderno al postmoderno », in Stefano MAGNI, dir., *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 292.

²⁴ R. DONNARUMMA, *op. cit.*, p. 75 sq.

²⁵ Cf. Emiliano MORREALE, *L'invenzione della nostalgia: il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Rome, Donzelli, 2009.

²⁶ Giorgio VASTA, *Le Temps matériel* (2008), trad. Vincent RAYNAUD, Paris, Gallimard, 2010.

²⁷ F. JAMESON, *op. cit.*, p. 61.

²⁸ Cf. Jean BAUDRILLARD, *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, 1995.

considérations, il en arrive à prophétiser qu'aujourd'hui tout roman, « *anche il più ferocemente autobiografico, il più ingenuamente attuale* »²⁹, est écrit comme un roman historique. On devrait penser, donc, que *Una storia romantica*, roman historique publié en 2007, naît de cette volonté de rendre la vie et l'écriture au « Temps de l'Histoire ».

Una storia romantica reconstruit l'histoire d'Italo, Jacopo e Aspasia à l'époque des *Cinque Giornate* de Milan (1848). Après trente-sept ans, une lettre anonyme arrive dans les mains d'Italo, qui est entre-temps devenu sénateur du nouveau Royaume d'Italie. La lettre lui révèle une vérité inconnue sur ces faits lointains : quand il était prisonnier des Autrichiens, sa fiancée Aspasia a eu une histoire d'amour passionnée avec Jacopo, grand ami d'Italo, mort sur les barricades ; malgré son mariage avec Italo, Aspasia serait restée fidèle à cet amour. Cette révélation, qui réécrit entièrement la vie d'Italo, se répercute sur l'actualité, troublée par l'apparition d'un homme mystérieux, qui justement se révélera être Jacopo qui n'était pas mort et qui est rentré à Milan pour régler ses comptes avec la femme aimée et l'ami trahi.

Le roman *Una storia romantica* met lui aussi à profit le *topos* du complot, mais en réduisant son rayon d'action à la seule sphère privée. L'histoire de Jacopo — héros de la résistance milanaise, puis engagé dans la cause anarchiste — est emblématique de cette réduction des exigences de l'Histoire à la dimension des sentiments et des relations privées. Son initiation à la lutte contre les occupants autrichiens est produite par la vue d'une jolie femme inconnue — en l'occurrence Aspasia — agressée par un soldat. À partir de ce moment, pour Jacopo, la lutte politique n'existe que dans le souvenir et en tant que corrélat de l'amour.

Il s'ensuit ainsi un processus de « privatisation de l'Histoire » d'autant plus évident qu'il se réalise à partir des événements historiques du *Risorgimento* qui avaient fondé la tradition du roman historique italien. Il n'y a aucune intention de réinterpréter le processus politique ou l'idéologie du *Risorgimento* qui vaut seulement en tant que scène sur laquelle projeter des faits de guerre et d'amour. Il

²⁹ Antonio SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milan, Bompiani, 2006, p. 78.

en résulte une attention exceptionnelle aux détails concrets du contexte usages, habitudes, objets, vêtements. La liste est la figure de style prédominante du roman, car l'accumulation des matériaux historiques sert à solliciter l'imagination visuelle du lecteur, éduqué dès l'enfance par l'école et les *mass media*. Le résultat est un exotisme historiographique ouvertement avoué par l'auteur dans la *Tabula gratulatoria* en clôture de l'œuvre.

Dans ce paratexte, Scurati reconnaît tous les emprunts de son roman et, en révélant sa nature métafictionnelle, atteste plutôt que la prétendue tentative de se remettre au pas de l'Histoire la volonté de construire les décors du roman à travers un imaginaire de deuxième degré, celui de la littérature romantique. Il ne manque rien pour faire de *Una storia romantica* un parfait épigone des œuvres abondamment dévalisées, de l'*Ortis* de Foscolo aux romans de Victor Hugo ; un épigone qui voudrait sa légitimité confirmée exactement dans son siècle et demi de retard.

Ainsi se justifie même la disponibilité de l'auteur à falsifier ses sources, avouée dans la *Tabula mistificatoria* parallèle et pratiquée à l'avantage de la cohérence narrative, prioritaire par rapport à toute fidélité à l'Histoire. De cette manière les *Cinque Giornate* milanaïses deviennent une vraie « histoire romantique », soit au sens propre du mot, synonyme d'une histoire essentiellement sentimentale, soit au sens historique et culturel, car elle se compose à partir d'un répertoire de scènes, thèmes et figures de la littérature romantique européenne et de l'imaginaire stéréotypé qu'elle a fixé, seuls critères pour mesurer la vraisemblance du roman.

Vers la non-fiction

Dans ce mélange inextricable de réalité et d'imaginaire, le roman historique italien est encore fortement ancré dans le paradigme postmoderne, renonçant totalement à la capacité de *refléter* qui était propre à ce genre dès ses origines. À cette époque, la discipline historique élargit ses horizons, de manière géographique et interdisciplinaire et l'Histoire se confirme en tant que domaine, mais surtout en

tant qu'objet de conflits idéologiques et identitaires³⁰. Néanmoins, le roman historique italien se montre totalement indifférent au fait de devenir un instrument herméneutique autant qu'il semble incapable de se charger du *retour au réel* qui marque le dépassement du postmoderne, se contentant de conforter la perception d'étrangeté à l'Histoire typique de l'homme occidental.

Dans la direction contraire agissent d'autres formes narratives qui abandonnent la nécessité de « citer » les modèles littéraires et renoncent à la complétude des scénarios historiques pour réaliser des compositions narratives hybrides. Ces œuvres agissent sur le même « champ de tension » que le roman historique et sont animées par un fort besoin de vérité, qui – en suivant le modèle de *Gomorra* (2008) – est considérée comme une valeur à atteindre à tout prix ; même au prix d'un mensonge. Ainsi, dans des romans tels que *Le variazioni Reinach* (2005) de Filippo Tuena, *Le rondini di Montecassino* (2010) d'Helena Janeczek ou *Mio padre la rivoluzione* (2017) de Davide Orecchio, l'adaptation ou parfois la manipulation des sources n'est pas réalisée en fonction de la réussite du récit, mais afin de rendre évidente – et aussi explosive – la révélation d'une réalité qui dépend moins des détails vérifiables que de l'ensemble des idées, des psychologies et des comportements que la narration arrive à mettre en relation.

Par rapport à une telle confrontation entre fiction et non-fiction, les paratextes ont une importance particulière, surtout les paratextes bibliographiques que l'on trouve souvent dans ces œuvres. Si on compare les « *tabulae* » du roman de Scurati et les *Notes bibliographiques* des nouvelles de *Mio padre la rivoluzione*, on voit que, pour Scurati, toute manipulation de l'Histoire a pour finalité exclusive de faire en sorte que la narration soit plus cohérente et plus efficace, plus intense dans ses effets d'implication empathique du lecteur, alors que dans les récits d'Orecchio, qui réécrivent de manière fanta-historique les événements de la Révolution russe et ses conséquences sur l'histoire de l'Occident, la falsification des sources est pratiquée dans le but de définir un regard « *sghembo* » sur une histoire connue, afin d'éclairer une vérité supérieure par rapport à la vérité factuelle. Dans ces récits, le

³⁰ Cf. Serge GRUZINSKI, *L'Histoire, pour quoi faire ?*, Paris, Fayard, 2014.

panorama historique est reconstitué en fragments qui sont intégrés dans un flux narratif visant à subvertir les habitudes cognitives du lecteur, en proposant des scénarios inédits où les personnages et les situations historiquement documentés se mêlent aux inventions plausibles. Ainsi ces nouvelles donnent-elles un sens nouveau aux événements que l'Histoire nous a remis.

Le dernier livre d'Orecchio se présente aussi comme un cas exemplaire puisque, malgré son ambition de réécrire des portions consistantes de la macro-histoire, il ne renonce pas à la narration de vies singulières et encore moins à la dimension familiale qu'on retrouve dans toutes ces écritures hybrides. Dans la nouvelle *Il mondo è un'arancia coi vermi dentro*, Orecchio parcourt un épisode significatif de l'histoire politique de son père, Alfredo Orecchio, un membre important du Parti communiste italien qui, dans le recueil, est placé à côté de personnages comme Trotski, Lénine ou Bob Dylan, parce que pour l'auteur il a représenté la première manifestation du monde engendré par la Révolution russe.

Pour Helena Janeczek – écrivaine allemande, fille de Polonais ayant survécu à la déportation nazie et émigrée en Italie – l'implication du privé est encore plus directe. Dans *Le rondini di Montecassino*, elle insère sa propre histoire familiale à côté des témoignages qui permettent de reconstruire le chronotope exemplaire qu'a été, pendant la Deuxième Guerre mondiale, la bataille de Montecassino, au cours de laquelle se sont battus des hommes venus des quatre coins du monde – États-Unis, Nouvelle Zélande, Pologne, Maghreb. Une humanité disparate et disparue qui se rencontre dans un temps et un lieu définis, transformés en *exemplum* de la complexité et de la richesse du cours historique.

Dans *Le variazioni Reinach*, le lien entre la biographie de Tuena et celle des personnages qu'il met en scène – les membres de la famille juive française Reinach de Camondo, exterminés dans un camp de concentration nazi – est établi par une sorte de révélation soudaine et inattendue : le souvenir du nom Reinach prononcé par le père de l'auteur, collectionneur et mélomane, qui extrait un volume, le *Répertoire Reinach*, de sa bibliothèque³¹. Il ne faut aucune liaison de sang ; il suffit

³¹ Cf. Filippo TUENA, *Le variazioni Reinach* (2005), Milan, BEAT, 2015, p. 12.

d'une image, d'un vieux souvenir pour activer un lien empathique entre l'écrivain et l'histoire qui, dès lors, devient *son* histoire personnelle.

C'est exactement la nature immatérielle de ce lien qui condamne l'auteur à une méthode de recherche empirique : l'écrivain procède par essais et erreurs, en associant documents (lettres, témoignages, actes administratifs) et suggestions créatives, selon un procédé expérimental qui, même s'il reste partiel, est sans doute fiable et efficace. En fait, loin de toute ambition d'exhaustivité, ces auteurs avancent comme des plongeurs dans l'obscurité des fonds marins et utilisent l'écriture comme une torche pour éclairer les aspects individuels d'une histoire, dont les échos font sortir des vérités significatives du contexte général.

Il est question ici d'une attitude herméneutique différente : pour Janeczek, Tuena ou Orecchio, l'Histoire ne se présente pas comme un répertoire d'événements, d'objets ou de personnes à combiner arbitrairement pour composer l'intrigue la plus vraisemblable et la plus passionnante ; à l'inverse, ils l'identifient à un traumatisme individuel ou collectif qui est irréductible aux mots³². L'écriture fait face au défi de porter à la conscience une portion au moins de cette réalité, avec la conviction que, peut-être, elle suffira pour accéder à une nouvelle vérité, plus complexe et plus douloureuse.

Ma matière peut être pleine de trous, d'imprécisions, de non-dits, de transfigurations, ou, au contraire, d'abîmes captés dans une phrase, ou à demi-mot. Plus encore : c'est justement la vérité dont elle essaie d'être le véhicule qui est ainsi faite, et qui risque d'être altérée si elle n'appartient pas, avant tout, à celui qui la transmet³³.

En outre, le rôle réservé à l'implication directe de l'écrivain, ainsi qu'une solution narrative efficace, produit un investissement éthique dans la composition de l'œuvre. Fortement liée à la mémoire, la réécriture de l'histoire, en tant que restitution à la lumière d'événements oubliés, acquiert la valeur d'un acte politique qui s'explique avec la partialité des résultats auxquels elle peut parvenir. La

³² Cf. Andrea CORTELLESSA, « Reale, troppo reale. Lo stato delle cose », *Lo Specchio-La Stampa*, 28 octobre 2008, p. 137 sq.

³³ Helena JANECEK, *Les Hirondelles de Montecassino* (2010), trad. Marguerite POZZOLI, Arles, Actes Sud, 2012, p. 240.

distinction entre « *story* » le contenu narratif que les recherches préliminaires rendent accessible et « *narration* » la production du récit, indépendant de recherches préliminaires n'est plus pertinente ; sur cette distinction, selon Mario Lavagetto, se fonde le statut du roman historique traditionnel³⁴. Dans les œuvres de Tuena, Janeczek ou Orecchio la recherche devient une composante intrinsèque de la construction du texte et de son sens, puisqu'elle constitue l'instrument pour la compréhension d'une vérité qui, de l'auteur, passe comme par osmose au lecteur.

Il s'ensuit une transformation radicale de l'instance testimoniale (par rapport, notamment, aux premiers *non-fiction novels* des Américains Talese, Wolff ou Thompson) : ici, l'écrivain ne revendique pas une vérité issue d'une expérience directe qu'il oppose à celle de la communication des médias, mais il définit un « terrain d'interrogation » où il entraîne le lecteur, pour partager avec lui l'égaré face aux documents et aux faits de l'Histoire. Ces éléments sont montrés au fur et à mesure qu'ils affleurent au cours de la recherche, quand il faut encore les soumettre à la question du sens, avant qu'ils puissent s'intégrer dans un schéma de narration et d'interprétation.

En s'enfonçant dans la « *verticalità temporale* »³⁵ de l'Histoire, le narrateur adopte forcément la « logique cathagogique »³⁶ propre à tout travail archéologique, où le chercheur, conduit par de petites *anagnorisis* qui se succèdent mais n'arrivent jamais à fournir une image complète et définitive de l'Histoire, est obligé de refocaliser sans cesse son regard. Il en résulte une conscience de la précarité et de la partialité de la connaissance qui se reflète dans la composition interne des textes, caractérisés par une association non coordonnée de fragments et de types textuels différents.

Pourtant, dans cette attitude, il n'y a aucune renonciation à la fonction cognitive du projet littéraire ; au contraire, on retrouve une prise de responsabilité qui

³⁴ Cf. Mario LAVAGETTO, « Bugia/Storia/Finzione/Verità », in *Id.*, *Lavorare con piccoli indizi*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003, p. 85.

³⁵ Beatrice MANETTI, « Esperienze che non sono la mia. Vissuto dell'io e memoria dell'altro in Helena Janeczek e Andrea Bajani », *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 1, 2012, p. 141.

³⁶ Gianni CELATI, « Il bazar archeologico », in *Id.*, *Finzioni occidentali* (1975), 3^e édition revue, Turin, Einaudi, 2001, p. 209 *sq.*

s'oppose à l'insouciance désinvolte du roman historique postmoderne. Comme l'écrit Carlo Tirinanzi de Medici, à l'historiographie officielle et faussement neutre s'oppose aujourd'hui une littérature « *maggiormente onesta quanto più infedele* »³⁷. Cette infidélité ne coïncide pas avec une forme de mensonge, car la falsification à laquelle se consacrent ces auteurs appartient au règne de l'invention qui, comme l'a écrit Janeczek dans *La ragazza con la Leica* (2017), révèle une proximité inattendue avec une recherche confiante sur le corps de l'Histoire : « *Discendenti dello stesso verbo, "rinvenire" e "inventare" rammentano che per ritrovare qualsiasi cosa bisogna attingere alla memoria, che è una forma di immaginazione* »³⁸.

Chercher, se souvenir, imaginer : ce n'est qu'en partant de ces trois opérations que le roman de l'Histoire contemporain peut continuer à *refléter* une époque et, en même temps, à produire les significations grâce auxquelles il est possible de l'interpréter.

³⁷ Carlo TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Novare, UTET, 2012, p. 18.

³⁸ H. JANECZEK, *La ragazza con la Leica*, Milan, Guanda, 2017, p. 324 sq.