

Histoire, littérature, fiction : à partir du cas Saviano

Étienne Boillet

Université de Poitiers, FoReLLIS 3816

Roman et histoire : de Manzoni aux théoriciens de la fiction

Le débat sur l'éventuelle supériorité du roman par rapport à l'histoire n'est pas nouveau. Il trouve ses sources dans le livre IX de la *Poétique* : la poésie serait « une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier »¹. Voici notamment ce qu'écrit Diderot, dans son *Eloge de Richardson* (1761) : « Ô Richardson ! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités »². Aussi, lorsque dans son essai *Du roman historique*, Manzoni énumère les possibilités qu'offre ce genre, la démarche de l'auteur des *Promessi sposi* semblerait a priori illustrer le propos de Diderot sur la supériorité du roman par rapport aux chroniques³. Seulement, cette présentation élogieuse du roman historique s'inscrit dans un raisonnement plus large aboutissant à condamner le genre, qui souffre selon Manzoni d'un défaut irrémédiable : le lecteur ne peut jamais être sûr de ce qui est vrai et de ce qui relève de l'invention, car l'auteur ne peut intervenir à l'intérieur de son récit pour le lui indiquer. La conclusion est que le roman historique, même s'il dépasse les genres littéraires mêlant histoire et invention qui l'ont précédé dans l'histoire littéraire, mène à une impasse : « Un grand poète et

¹ ARISTOTE, *Poétique*, Livre IX, trad. Michel MAGNIEN, Paris, Le livre de poche, 1990, p. 98.

² Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1946, p. 1067 sq.

³ Alessandro MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Giovanni MACCHIA, Folco PORTINARI, Silvia DE LAUDE, dir., Milan, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000. Pour une traduction française, cf. *Les fiancés*, tome 2 : *Les fiancés*, trad. REY-DUSSEUIL, *Histoire de la colonne infâme*, trad. Antoine de LATOUR, *Du roman historique*, trad. René GUISE, *Fermo e Lucia (Fragments non repris dans les Fiancés)*, trad. R. GUISE, *Choix de jugements sur Les Fiancés*, Paris, Les Éditions du Delta, 1968, p. 271-330.

un grand historien peuvent coexister, sans confusions, dans le même homme, mais pas dans la même œuvre »⁴.

Manzoni a surpris de nombreux commentateurs par cette position qui reste aujourd'hui à contre-courant. Mais elle trouve un écho nouveau dans les débats entre les théoriciens de la fiction, au sein d'un corpus d'études qui se sont multipliées à partir de l'article de Searle paru en 1976 sur le « statut logique du discours fictionnel »⁵. D'après Searle, les énoncés fictionnels sont des assertions feintes : l'auteur fait semblant de dire quelque chose de sérieux sur le monde réel. Pour Genette, ces assertions ne sont ni vraies ni fausses : elles sont fictionnelles. Elles ne portent pas sur le monde réel, mais sur un monde de référence qu'elles produisent elles-mêmes⁶. Et pourtant, alors que les référents fictionnels sont *a priori* imaginaires, un auteur peut donner l'impression que les référents de la fiction sont réels ; et donc qu'il y a autant de vérité historique dans un roman situé dans le Paris de 1848 que dans un livre d'histoire traitant de Paris en cette période. Les fictions réalistes renverraient-elles donc en partie à des référents bien réels ? Pour Searle, « toutes les références qui sont faites dans une fiction ne sont pas des actes feints de référence ; certaines sont des références réelles »⁷. Genette, en revanche, défend la thèse d'une impossibilité radicale de la fiction à renvoyer au réel :

Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221 Baker Street » ; « Gilberte Swann avait les yeux noirs ») se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et paix* ou Rouen dans *Madame Bovary*⁸.

⁴ *Ibid.* p. 329 ; « *Un gran poeta e un gran storico possono trovarsi, senza far confusione, nell'uomo medesimo, ma non nel medesimo componimento* » (A. MANZONI, *Del romanzo storico*, op. cit., p. 85).

⁵ John SEARLE, « Le Statut logique du discours de la fiction » (1975), *Sens et expression* (1979), trad. Joëlle PROUST, Paris, Les éditions de Minuit, 1982, p. 101-119.

⁶ Cette thèse traverse l'ensemble du livre *Fiction et diction* (Paris, Seuil, 1991). Cf. aussi Christine MONTALBETTI, *La fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 34.

⁷ J. SEARLE, op. cit., p. 116.

⁸ G. GENETTE, *Fiction et diction*, op. cit., p. 37.

En effet, d'un point de vue logique, les mots des romans ne peuvent pas renvoyer à des entités réelles, mais seulement à des simulacres imaginaires d'entités réelles. Le Napoléon d'un roman ne peut pas être le Napoléon réel : il ne peut être qu'un simulacre. Il y a autant de différence ontologique entre le Napoléon réel et son double romanesque qu'entre le Napoléon réel et un personnage comme Frédéric Moreau. Car si l'on fait semblant, en lisant un roman, que des faits qui n'ont jamais existé dans le monde réel existent dans le roman, c'est tout le monde du roman qui perd sa réalité : un Napoléon qui existe dans un monde où existe aussi le protagoniste imaginaire de *Guerre et paix* ne peut pas exister. Ce ne peut être qu'un double imaginaire, de même que nous avons affaire à un double imaginaire, dans les fictions où un acteur joue son propre rôle (par exemple le film *Dans la peau de John Malkovich*). Néanmoins, d'un point de vue non plus strictement logique mais pragmatique, le lecteur d'un récit non fictionnel n'ayant pas plus accès aux choses elles-mêmes que n'y a accès le lecteur d'un roman, mais seulement à leur représentation au moyen de mots, on peut très bien se représenter Napoléon de la même manière, ou encore d'une façon plus juste, en lisant un roman, qui nous représente théoriquement les doubles romanesques de personnages historiques, plutôt qu'un livre d'histoire, qui se réfère aux êtres véritables. Un court-circuit peut s'établir entre le simulacre (le double romanesque) et le référent réel.

Les analyses de Manzoni dans *Du roman historique* et de Genette dans *Fiction et diction* ne pourraient-elles pas constituer une manière pertinente d'aborder ce qu'on pourrait appeler l'« affaire *Gomorra* », point nodal du « cas italien » que constituent les « nouveaux réalistes » des années 90 et 2000⁹ ? Notre réflexion sera centrée sur le statut référentiel de *Gomorra*. En effet, si l'on applique le raisonnement de Manzoni à *Gomorra*, on conclura que le livre souffre du « vice radical » de ne pas permettre au lecteur de savoir quels faits sont vrais et quels faits sont inventés. Si l'on applique le raisonnement de Genette à *Gomorra*, on se

⁹ Cf. Silvia CONTARINI, Maria-Pia DE PAULIS DALEMBERT et Ada TOSATTI, « Introduzione », *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016, p. 10 et p. 17.

dira qu'à partir du moment où le lecteur adopte un régime de lecture fictionnel consistant à faire comme si tout était vrai tout en sachant que certains éléments sont inventés, alors c'est tout l'ensemble des entités auxquelles se réfère le narrateur qui s'avèrent être des simulacres imaginaires et non plus des référents réels. Ce qui toutefois ne veut pas dire que le livre ne pourrait pas donner une représentation globalement juste des faits dont il s'inspire.

Saviano et la non-fiction

Aujourd'hui, le lecteur averti sait que certains faits racontés dans *Gomorra* ont été inventés, car Saviano lui-même l'a dit à l'occasion d'entretiens. Mais pour qui prend le livre en main sans connaître la genèse de sa production, rien, *a priori*, ne l'indique : nul paratexte explicatif, et certainement pas le sous-titre du livre « Voyage dans l'empire économique et le rêve de puissance de la Camorra »¹⁰. Au contraire, tout, dans *Gomorra*, indiquerait plutôt le contraire, c'est-à-dire sa totale véridicité, dont le narrateur se porte garant. Le succès du livre, sorti en avril 2006, s'est d'ailleurs fondé sur cette garantie de vérité. Ce n'est qu'après un discours prononcé en septembre 2006 à Casal Di Principe, où Saviano a accusé nommément divers boss mafieux, que s'est enclenché le processus menant au phénomène *Gomorra* : menacé de mort, Saviano s'est vu attribuer une escorte, et cette situation a entraîné une explosion des ventes¹¹. Ainsi a commencé à se construire le mythe *Gomorra*, bâti sur la figure de Saviano en tant que héros-martyr aux accents pasoliniens.

Alors, que signifie exactement le terme de non-fiction sous la plume de l'auteur napolitain, et à quelle poétique correspond-il ? Les principes de cette poétique ne font l'objet d'aucun mystère, Saviano ayant expliqué maintes fois sa démarche, comme dans l'article « *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura* », où il se

¹⁰ « *Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra* ». Ce sous-titre assez long n'a pas été intégralement conservé dans les diverses traductions. L'éditeur français a choisi : « dans l'empire de la Camorra ».

¹¹ Giuliana BENVENUTI, *Il brand Gomorra*, Bologne, Il mulino, 2017, p. 35 sq. et 38-49.

réjouit du Nobel 2015 remis à Svetlana Alexievitch¹² et développe un éloge de la non-fiction reposant sur l'idée que celle-ci a longtemps été injustement méprisée. Nous remarquerons d'emblée que Saviano utilise le terme de *non fiction*, ou l'expression *narrativa non fiction*, dans un sens qui ne correspond pas exactement au contraire de la fiction. Sous sa plume, la « non-fiction » désigne un genre narratif que caractérise une adhésion presque totale aux faits réels, toutefois légèrement romancés par l'auteur¹³. Ainsi se dessine une histoire de la non-fiction, qui part de Truman Capote avec *De sang-froid* (1966) pour arriver au prix Nobel d'Alexievitch, en passant, cela est entendu, par *Gomorra* notamment. Mais en réalité, la notion de non-fiction ne désigne pas ici les récits rigoureusement non fictionnels. Au contraire, la manière dont Saviano emploie la notion efface la distinction entre les récits rigoureusement non fictionnels et les enquêtes inspirées de faits réels, regroupés sous une même étiquette, celle d'une *narrativa che racconta la realtà*¹⁴.

Saviano traite sur le même plan deux formes distinctes d'hybridité : d'une part, l'hybridité entre enquête journalistique et récit littéraire, d'autre part, l'hybridité entre invention et non-invention. « Qu'est-ce qu'elle est, Svetlana Alexievitch, journaliste ou écrivaine ? », demande Saviano. « Que pensent d'elles les autres journalistes ? Et les autres écrivains ? »¹⁵. Le fait de ne pas vouloir enfermer un livre dans une catégorie, en réduisant son auteur à son statut de journaliste, ce qui lui interdirait de produire un texte littéraire, semble convaincant. Mais cette série

¹² *La Repubblica*, 12 octobre 2015, (consulté le 10/05/2018, http://www.repubblica.it/cultura/2015/10/12/news/nobel_aleksievic-124875631/).

¹³ Nous emploierons systématiquement le verbe « romancer » dans le sens d'inventer des éléments fictifs qui viennent s'ajouter aux éléments réels relatés par le narrateur.

¹⁴ R. SAVIANO, « Così il Nobel... », *op. cit.* À l'une et l'autre extrémité de cette histoire de la non-fiction telle que Saviano la présente, se trouvent donc deux auteurs à qui il a été reproché de romancer leur(s) enquête(s) : Capote et Alexievitch. En ce qui concerne Capote, il a en effet été souvent été dit que sa façon de relater les faits dans *De sang-froid* n'était pas compatible avec le programme annoncé dans un entretien au *New York Times* (le 16/01/1966), à savoir ne rigoureusement rien inventer. Pour sa part, Emmanuel Carrère affirme que le livre « repose sur une tricherie et sur un mensonge », dans un entretien avec Nelly Kaprielian (*Paroles en réseau*, 2010, consulté le 12/05/2018, <http://books.openedition.org/bibpompidou/1696?lang=fr>).

¹⁵ *Ibid.* : « Cos'è esattamente Svetlana Aleksievic, una giornalista o una scrittrice? È più giornalista o più scrittrice? Che pensano di lei gli altri giornalisti? E gli altri scrittori? ». Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres.

de questions amène finalement à la confusion sophistique des deux types d'hybridité dont nous parlions : « Est-elle rigoureuse, dans son récit, ou prend-elle des libertés ? Ces questions sont trompeuses, car elles oublient la finalité. Et la finalité est de créer une fresque littéraire »¹⁶. La question de savoir si certains faits sont inventés ne serait pas pertinente, car Saviano lie la visée littéraire d'une œuvre de non-fiction à l'invention de faits... qui est pourtant la caractéristique de la fiction. Ou bien d'une non-fiction qui ne respecte pas son engagement, au moins implicite, à dire la vérité.

Comment se situe la critique italienne par rapport à cette approche ? Dans son étude sur *Gomorra*, pour s'opposer au préjugé selon lequel un livre à la portée documentaire aussi évidente ne pourrait pas être apprécié comme œuvre littéraire, Carla Benedetti rejette purement et simplement la distinction entre fiction et non-fiction :

c'est peut-être l'une des simplifications les plus barbares que l'on ait faites ces dernières années dans le domaine de la pensée et de l'invention. Il s'agit d'une distinction catégoriale qu'une brève analyse philosophique suffirait à démontrer¹⁷.

Ces mots, que C. Benedetti reprend presque textuellement dans son essai *Disumane lettere* (2011), sont cités par plusieurs universitaires qui semblent partager le même avis dans des publications très récentes. Lorenzo Marchese estime que « Benedetti a pleinement raison »¹⁸. Andrea Rondini voit lui aussi dans la distinction entre fiction et non-fiction une « séparation purement

¹⁶ *Ibid.* : « È rigorosa nel racconto o si prende delle licenze? Queste domande sono fuorvianti, perché non tengono presente il fine. E il fine è creare un affresco letterario ».

¹⁷ Carla BENEDETTI, « Roberto Saviano, *Gomorra* », in Raffaele DONNARUMMA, Gilda POLICASTRO, Giovanna TAVIANI, dir., *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, *Allegoria*, 57, 2008, p. 73 (consulté le 16/05/2018, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57/26-il-libro-in-questione/5753/98-roberto-saviano-gomorra>) : « è forse una delle semplificazioni più barbare che si siano fatte in questi anni nel campo del pensiero e dell'invenzione. Si tratta di una distinzione categoriale che non reggerebbe a una breve disamina filosofica ».

¹⁸ Lorenzo MARCHESE, « Storiografie del presente ? Per una ridiscussione della nonfiction su esempi italiani dagli anni '90 (Covacich, Petriagnani, Rastello) », *Pianeta non-fiction*, Andrea RONDINI, dir., *Heteroglossia*, 14, 2016 (consulté le 16/05/2018, <http://eum.unimc.it/it/catalogo/535-heteroglossia-n-14-anno-2016>), p. 208.

commerciale », que la non-fiction italienne permet justement d'ébranler¹⁹. Raffaele Donnarumma écrit que « la distinction entre fiction et non-fiction est [...] largement abusive, et, par certains aspects, primitive et grossière »²⁰, ce qui l'amène à rejoindre Stefania Ricciardi sur « l'absurdité de continuer à définir la non-fiction en opposition à la fiction »²¹. D'ailleurs, Saviano lui-même relie la frontière éditoriale entre fiction et non-fiction à un système, typique du libéralisme anglo-saxon, dont la vocation serait essentiellement commerciale :

Libraires et éditeurs entretiennent tous ce grand malentendu en appelant « littérature » seulement ce qui est pure invention et en attribuant aux récits qui racontent la réalité un rôle secondaire. Personnellement et je suis partie prenante je crois que le contraire est juste, et je n'entends pas me plier aux diktats du monde anglo-saxon, qui dans sa totalité ou presque, impose la loi de l'obscure séparation entre fiction et non-fiction²².

Le refus de la frontière entre fiction et non-fiction se présente donc comme un positionnement éthique et politique.

Or, il ne nous semble possible d'écrire, comme le fait C. Benedetti, que la distinction entre fiction et non-fiction ne résisterait pas à une brève analyse, qu'à la condition d'ignorer toute la théorie de la fiction qui s'est développée à partir

¹⁹ A. RONDINI, « Introduzione », *ibid.*, p. 10 : « un elemento utile a scardinare la divisione puramente merceologica tra fiction e non-fiction ».

²⁰ R. DONNARUMMA, « Ipermodernità : ipotesi per un congedo del postmoderno », *Allegoria*, 64, 2011 (consulté le 11/05/2018, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n64/73-il-tema/6417/486-ipermodernita-ipotesi-per-un-congedo-del-postmoderno>), p. 23 : « la distinzione tra fiction e non fiction è [...] largamente abusiva e, per certi versi, primitiva e rozza ».

²¹ Stefania RICCIARDI (*Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Massa, 2011, p. 15) évoque en effet « l'insensatezza di continuare a definire la non-fiction in opposizione alla fiction », mais en se rapportant à l'idée que les caractéristiques des textes non-fictionnels sont loin d'être à l'opposé des textes fictionnels, et que la frontière entre fiction et non-fiction est mouvante, difficile parfois à cerner. Elle précise aussi que la distinction entre fiction et non-fiction reste pertinente et elle se montre attentive à ne pas confondre mise en récit et mise en fiction.

²² R. SAVIANO, « Così il Nobel... », *op. cit.* : « Librai ed editori partecipano tutti al grande fraintendimento chiamando "letteratura" solo ciò che è pura invenzione e attribuendo alla narrativa che racconta la realtà un ruolo secondario. Personalmente – e sono di parte – credo che valga il contrario e non intendo piegarmi ai dettami del mondo anglosassone che, nella sua quasi totalità, impone la legge dell'ottusa divisione tra fiction e non fiction ».

des années 80. Il est vrai que dans les études italiennes sur les « nouveaux réalismes », ce corpus ne faisait l'objet que de références extrêmement rares avant les années 2010, avant de se voir citer de plus en plus fréquemment. Mais indépendamment de cette question bibliographique, quelque chose nous paraît incohérent dans l'effacement de la distinction entre fiction et non-fiction. En effet, il devient délicat de développer un éloge de la littérature non fictionnelle, en tant que genre ayant souffert d'ostracisme, si le concept de non-fiction n'a aucun sens. Cela implique que ce genre n'était qu'une catégorie fabriquée artificiellement pour condamner *a priori* une certaine production : pourquoi pas ? Toutefois, si la distinction entre fiction et non-fiction ne tient plus, alors c'est tout le discours sur *Gomorra* comme œuvre de non-fiction, ou comme œuvre hybride naviguant entre fiction et non-fiction, qui s'écroule — alors même que la non-fictionnalité ou l'hybridité du livre sont généralement au cœur des raisons pour lesquelles on lui reconnaît une place si importante.

Ainsi, c'est une tendance générale des recensions et des études italiennes sur la littérature contemporaine que nous souhaitons interroger : la tendance à qualifier de « non fictionnels » des textes où des faits sont pourtant inventés, qui conduit à opposer comme le fait Saviano d'un côté une « pure fiction », où se rangerait *a priori* la tradition du roman réaliste, et de l'autre une *narrativa che racconta la realtà*, où se confondent les récits strictement non fictionnels et les romans inspirés de faits réels en une même catégorie.

Italie, France : des différences conceptuelles ou seulement terminologiques ?

L'assimilation de la littérature (narrative) à la fiction est une tendance forte de la culture critique commune à tout l'Occident, et qui remonte au moins à la réception de la *Poétique* d'Aristote (c'est-à-dire surtout à ces fameuses phrases sur la « poésie » et l'« histoire » au début du Livre IX)²³. Aujourd'hui, par exemple, en

²³ Pour ce qui est de cette réception française dans la France du XVI^e, le « Proesme du translateur » de l'*Histoire aethiopique* d'Héliodore (1548) écrit par Jacques Amyot joua un rôle important. Cf. Camille ESMMEIN, « La théorie du roman héroïque (environ 1640 - environ 1660), première poétique du roman historique », in Aude DERUELLE, Alain TASSEL, dir., *Problèmes du roman historique*, *Narratologies*, 7, 2008, p. 103-115.

France, on peut entendre parler indistinctement d'autobiographie et d'autofiction, ou on peut lire chez certains l'emploi du terme « autofiction » pour se référer non pas au caractère fictionnel d'un livre, mais à la prétention littéraire ou artistique de son auteur. Par exemple, voici ce qu'annonce Paul Veyne au début de son livre autobiographique : « Ce livre n'est pas de l'autofiction et n'a aucune ambition littéraire, c'est un document social et humain à l'usage des curieux ; tout ce que je raconterai sera exact »²⁴. Dans le même ordre d'idée, on note que l'étiquette générique « roman » est parfois employée non plus pour indiquer le caractère fictionnel du livre par rapport à un « récit », mais plutôt pour signifier que l'auteur a voulu accomplir une œuvre d'écrivain et non de témoin ou de journaliste. L'idée que la fiction serait une condition *sine qua non* pour qu'un livre ou un film soit artistique (et qu'à l'inverse qu'un récit non fictionnel ne pourrait être littéraire), demeure donc très présente en France, comme elle l'est dans toute la culture occidentale. Mais certains traits qui se rattachent à cette tendance générale sont peut-être plus spécifiques à l'Italie.

C'est d'abord à l'emploi de la notion de *cronaca*, et aux valeurs qui lui sont associées, que nous pensons. Le mépris de la *cronaca* constitue un *leitmotiv* de l'esthétique idéaliste de Croce, dont le succès du vivant de l'auteur, ainsi que l'influence à long terme — bien au-delà des intellectuels se réclamant de lui — furent considérables en Italie. La *cronaca* s'est en effet imposée dans le débat philosophique et esthétique comme le terme négatif de deux antithèses : *storia* vs *cronaca* et *poesia* vs *cronaca*. Par exemple, cela apparaît très nettement dans l'enquête de 1951 que Carlo Bo consacra au néoréalisme en s'entretenant avec divers écrivains et critiques²⁵. Mais ce qui nous importe surtout ici est de retrouver les mêmes termes, révélateurs des mêmes valeurs, dans l'article de Saviano sur le Nobel d'Alexievitch. Six fois, dans ce texte, le terme *cronaca* est utilisé, à chaque

²⁴ Paul VEYNE, *Et dans l'éternité je ne m'ennuierai pas*, Paris, Albin Michel, 2014, p. 9.

²⁵ Carlo BO, *Inchiesta sul neorealismo*, Milan, Medusa, 2015. Autre exemple : les entretiens d'un auteur comme Bassani (qui certes se revendiquait disciple de Croce) sont fortement structurés par ce rejet de la *cronaca* au profit de la *storia* et de la *poesia*. Cf. Etienne BOILLET, « Poeta, storico, testimone : la sintesi idealista », *Bassani nel suo secolo*, in Sarah AMRANI, Maria-Pia DE PAULIS-DALEMBERT, dir., Paris, Ravenne, Giorgio Pozzi, 2017, p. 347-368.

fois comme un repoussoir. Voici la première occurrence, où apparaît l'antithèse entre littérature et non-fiction :

[La non-fiction est] un genre littéraire qui n'a pas pour objet l'information, mais qui a pour finalité le récit de la vérité. L'écrivain de récits de non-fiction consacre son travail à une vérité documentée, mais il l'affronte avec la liberté de la poésie. Il ne crée pas la chronique, il l'utilise²⁶.

Tout en opposant la non-fiction à la *cronaca* (mais en la rapprochant au contraire de la « poésie » et en l'inscrivant d'emblée dans la « littérature » dont elle constitue un « genre »), Saviano efface la distinction entre les œuvres hybrides telles que les siennes et les récits strictement non fictionnels, comme si tous les auteurs de non-fiction recouraient à l'invention romanesque. Mais à défendre ainsi l'idée que le recours à l'invention se justifie par le caractère littéraire de sa démarche, Saviano reprend en fait les préjugés contre la non-fiction qu'il dénonce, puisqu'il continue à lier l'aspect artistique des œuvres documentaires à leur nature fictionnelle : la non-fiction ne pourrait être littéraire que dans la mesure où l'auteur invente des éléments de l'histoire.

La non-fiction, entendue non pas comme narration de faits réels, mais comme narration de faits réels romancés par l'ajout d'éléments fictifs, devient une sorte de formule magique qui transforme l'enquête en littérature, en œuvre d'art, sans que sa vérité s'en ressente, alors que les articles de journaux resteraient au niveau de cette *cronaca* tant méprisée. Discutable sur le plan littéraire, le raisonnement devient également gênant sur le plan éthique, quand Saviano doit faire face aux accusations d'avoir repris sans les citer divers articles de la presse locale, et que sa poétique reposant sur l'antithèse entre *cronaca* et « littérature » lui sert à justifier cette appropriation du travail d'autrui parce qu'il aurait sublimé le matériel journalistique dans lequel il puise en l'insérant dans son

²⁶ R. SAVIANO, « Così il Nobel... », *op. cit.* : « *la non fiction [...] è un genere letterario che non ha come obiettivo la notizia, ma ha come fine il racconto della verità. Lo scrittore di narrativa non fiction si appresta a lavorare su una verità documentabile ma la affronta con la libertà della poesia. Non crea la cronaca, la usa* ». Nous avons traduit ici *cronaca* par « chronique », mais les sens respectifs des deux termes sont loin de coïncider.

récit. Ainsi l'éloge d'une certaine non-fiction, la non-fiction romancée, peut-il être perçu comme le moyen de justifier à la fois les entorses à la vérité et le fait de copier ses sources sans les citer.

La perspective que nous adoptons n'est évidemment pas celle d'un débat « pour ou contre Saviano ». Ce débat a cependant existé, et a vu émerger certaines critiques pertinentes sur le pacte de lecture de *Gomorra*. Mais, dans le cas d'Alessandro Dal Lago par exemple, ces critiques étaient englobées dans un réquisitoire assez violent, dont le titre annonçait directement l'aspect polémique : *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*²⁷. En 2010, l'essai ne pouvait que faire l'objet d'un fort rejet, Saviano étant alors devenu à la fois une nouvelle figure de la lutte antimafia, comparable à Peppino Impastato, et l'icône d'un mouvement citoyen politiquement marqué à gauche, d'autant plus qu'il avait été accusé par Berlusconi de donner par son livre une mauvaise image de l'Italie. Or, le débat d'idées se structure d'une façon d'autant plus binaire qu'il touche à des héros ou à des icônes²⁸.

Mais des enquêtes venues du journalisme anglo-saxon, notamment à propos de *Zero zero zero*, ne pouvaient que donner au moins en partie raison à Dal Lago pour ce qui touche aux questions de véridicité et d'honnêteté²⁹. En 2015, Dal Lago, par ailleurs très amer sur le lynchage dont il estimait avoir été victime de la part de son propre camp politique (il est résolument engagé à gauche), exprimait d'une manière très directe les critiques que nous avons formulées sur le fait que selon Saviano, le recours à l'invention romanesque ferait *de facto* de *Gomorra* un livre à la fois pleinement littéraire et pleinement véridique :

²⁷ Rome, Manifestolibri, 2010.

²⁸ Par ailleurs, l'adaptation cinématographique de Matteo Garrone marquait une étape décisive dans la constitution de *Gomorra* comme machine commerciale, se déclinant en plusieurs formats à la manière des franchises hollywoodiennes.

²⁹ Cf. Michael MOYNIHAN, « Mafia author Roberto Saviano's plagiarism problem », *Daily Beast*, 24 septembre 2015, consulté le 09/05/2018, <https://www.thedailybeast.com/mafia-author-roberto-savianos-plagiarism-problem>. Pour une traduction en italien voir *Dagospia* (consulté le 29/08/2017, http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/fine-giochi-martire-gomorra-ci-vuole-daily-beast-109257.htm), ou *Identità insorgenti* (consulté le 13/05/2019, <https://www.identitainsorgenti.com/daily-beast-saviano-copia-la-traduzione-integrale-dellarticolo/>, traduit par Marica Mazzella avec la collaboration de Lorenzo Pierleoni).

[Un] problème de fond réside dans la théorie qu'on peut narrativiser la réalité. Ainsi, quand on le critique pour le copier-coller, c'est de la « littérature », et quand on l'attaque sur le fond, alors il devient « la voix de la vérité »... Il faudrait un peu se décider à sortir de cette ambiguïté³⁰...

À notre connaissance, dans les études littéraires italiennes, la façon dont Saviano formule une antithèse entre *cronaca* et littérature, et définit la non-fiction en effaçant la distinction entre « mettre en récit » et « mettre en fiction », ne font généralement pas l'objet d'une analyse critique³¹. Au contraire, l'ambiguïté référentielle de *Gomorra* est le plus souvent interprétée comme une hybridité qui serait un signe de modernité.

En dehors de la question d'une influence peut-être moins grande de la théorie de la fiction en Italie par rapport aux USA ou à la France, cela tient d'après nous à la terminologie critique des études littéraires dans leur ensemble. En italien, le terme *narrativo* est, sinon ambigu, du moins polysémique : il peut signifier « propre au récit » (que celui-ci soit fictionnel ou non), mais dans le champ littéraire, il renvoie presque systématiquement au récit de fiction, et l'on parle de *narrativa* pour désigner la catégorie des fictions narratives dans leur ensemble (*romanzi* et *racconti*). Dans les études sur la littérature contemporaine, l'emploi des termes *narrativo* ou *narrativa* pour se référer à des récits spécifiquement fictionnels coexiste donc avec celui de l'adjectif (*non*) *finzionale* et de l'anglicisme (*non*) *fiction*. En revanche, le mot *finzione* est généralement peu utilisé puisqu'il désigne ordinairement une manière de feindre voisine de la tromperie, d'où des

³⁰ Alessandro DAL LAGO, entretien donné à *Il tempo*, 28/09/2015 (<http://www.iltempo.it/cronache/2015/09/28/gallery/cosi-gli-amici-di-sinistra-mi-linciarono-su-saviano-989074/>, consulté le 08/05/2018) : « [Un] problema di fondo è la teoria che si può narrativizzare la realtà. Così quando lo criticano per il copia incolla è "letteratura", e quando lo attaccano per la sostanza allora lui diventa "la voce della verità"... si dovrebbe un po' decidere a uscire da questa ambiguità... ».

³¹ Comme le montre l'exemple de Dal Lago, d'autres voix font bien sûr entendre une conception différente de la non-fiction : dans un article publié le 28/11/2012 sur le blog *minima&moralia*, l'écrivain Alessandro Leogrande se réfère non pas à Truman Capote mais à Rodolfo Walsh pour soutenir que la non-fiction repose sur la garantie de « ne rien inventer » (A. LEOGRANDE, « Scrivere del mondo », *minima&moralia*, consulté le 25/05/2018, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/scrivere-del-mondo/>).

connotations négatives qui participent assurément à la préférence pour l'anglicisme *fiction*.

On peut certes estimer que la différence entre Italie et France est purement terminologique et n'entraîne aucune implication conceptuelle. L'examen des essais d'Umberto Eco irait dans ce sens : le sémioticien italien est l'un des auteurs les plus représentatifs de la théorie de la fiction, qu'il aborde à partir de *Lector in fabula* par le biais de la question des mondes possibles. Or, Eco nomme *mondi narrativi* ces univers que les auteurs anglophones désignent par l'expression *fictional worlds* ou *fictional narrative worlds*. De même, intitulées *Six walks in the fictional woods* (1994), les conférences données à Harvard sont traduites *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Ainsi Eco passe-t-il de *fictional* à *narrativo* sans perte de sens apparente.

Mais est-il bien certain que la confusion de deux concepts différents, celui de narration et celui de fiction, en une même notion (l'adjectif *narrativo*, le nom *narrativa*), n'a pas d'incidence sur le plan de l'analyse littéraire ? Est-il bien clair que *narrativo* est un adjectif polysémique, qui sans ambiguïté se réfère tantôt à des récits de fiction (comme dans le cas du titre *Sei passeggiate nei boschi narrativi*), tantôt à une narration soit fictionnelle soit non fictionnelle ? L'usage du verbe *narrativizzare* (narrativiser), dans certaines études italiennes sur la littérature contemporaine, nous inciterait plutôt à penser le contraire. En effet, le verbe est utilisé pour indiquer non seulement le fait d'élaborer une narration à partir de faits réels, avec tout ce que cela implique en matière de mise en forme (narrative mais aussi stylistique), mais aussi l'introduction d'éléments inventés qui se mêlent aux faits réels, sans que la distinction entre l'une et l'autre opération soit bien claire. Au contraire, on remarque plutôt une équivalence, non pas systématique, mais assez récurrente, entre des termes comme *narrativizzare*, *finzionalizzare*, *romanzare* ou encore *interpretare narrativamente*³².

Il en résulte une absence de clarification entre les concepts de « mise en récit » et de « mise en fiction » qui conduit par exemple Donato Bevilacqua à assimiler la

³² Nous avons notamment lu ces termes dans les études du numéro d'*Heteroglossia* consacré à la non-fiction (op. cit.).

subjectivité d'une enquête à son caractère fictionnel, comme si le recours à la première personne était le signe d'une narrativisation qui transforme l'enquête journaliste non seulement en littérature mais aussi en fiction :

Si l'on veut sortir des schémas d'un essai historique et que l'on veut entrer dans le domaine littéraire, écrivains et journalistes semblent devoir évoluer dans un territoire de langages hybrides, où l'insertion de la subjectivité, du moi subjectif et de techniques narratives particulières mènent à la création d'œuvres qui, en partant de la réalité, proposent un processus de *fictionnalisation*, déplaçant le discours sur un segment dont une extrémité correspond à l'exactitude et l'autre à l'approximation³³.

Il s'agirait plutôt de reconnaître que toute invention n'est pas fiction : on peut estimer que tout auteur d'un récit (qu'il se présente comme historien, journaliste, écrivain, et qu'il assume ou non le caractère subjectif de son enquête) recourt à l'invention au sens où il met en forme un discours se référant à un passé réel, mais ne recourt pas forcément à cette autre forme d'invention qui consiste à se référer à des faits qu'on ignore en faisant comme si on ne les ignorait pas, voire qu'on invente en sachant qu'ils n'ont pas existé. À suivre Saviano, sans procéder à cette mise au point, d'après nous indispensable, on s'insère qu'on le veuille ou non dans un certain courant de pensée qui correspond aux thèses d'Hayden White (auteur entre autres de *Metahistory*, 1973), lequel assimile à la fiction les récits historiques. Dans le débat qui s'en est suivi, les idées d'H. White ont sans doute été en partie caricaturées, mais l'identité qu'il établit globalement entre

³³ Donato BEVILACQUA, « Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère », *Pianeta non-fiction*, op. cit., p. 460 : « *Se si vuole uscire dagli schemi di un saggio storico e si vuole entrare nel campo della letteratura, scrittori e giornalisti sembrano doversi muovere nel campo di linguaggi ibridi, in cui l'inserimento della soggettività, dell'io personale e di tecniche narrative particolari portano alla creazione di opere che, partendo dalla realtà, propongono un processo di finzionalizzazione, spostando il discorso sul segmento che ad un estremo vede l'esattezza e all'altro l'approssimazione* ». Cette analyse prend place dans un chapitre intitulé : « *Finzionalizzare la realtà: Magini e Carrère oltre i fatti alla ricerca del verosimile* ». Nous précisons que dans les entretiens où on lui pose la question, Carrère estime qu'il pratique une forme de non-fiction rigoureuse qui s'écarte notamment du modèle de T. Capote : sa poétique est diamétralement opposée à l'idée d'une « fictionnalisation de la réalité ».

histoire et fiction fait de lui le symbole d'un néo-pyrrhonisme, se rattachant à Barthes et au *linguistic turn*, critiqué par les historiens (notamment Carlo Ginzburg) ou les philosophes (notamment Paul Ricoeur) dont la position sur ces questions fait aujourd'hui plutôt autorité³⁴. Les principaux théoriciens de la fiction (Marie-Laure Ryan, Jean-Marie Schaeffer, Olivier Caïra, Françoise Lavocat) partagent cette opposition au néo-pyrrhonisme historique et plus généralement à ce qu'on nomme le « panfictionnalisme » : l'idée que tout récit, toute représentation, serait une fiction³⁵. Or, il est pour nous paradoxal que des chercheurs comme Donnarumma, tout en s'opposant frontalement à la tendance relativiste qu'ils reprochent au postmodernisme (comme nous allons le voir), développent sur la non-fiction des arguments qui nous paraissent aller dans le sens de White.

La question de la modernité

En 2008, en mettant l'accent sur les « nouveaux réalistes » et le « retour à la réalité », la revue *Allegoria* allait jouer un rôle décisif dans la polarisation du débat littéraire autour des notions de réalité et de modernité³⁶. Dans le sillage de ce numéro, Donnarumma, l'un des directeurs de la revue, a exprimé clairement son rejet de la littérature qu'il qualifie de « postmoderne » (dont les romans d'Eco et la production la plus expérimentale de Calvino seraient les symboles) et a développé *a contrario* un éloge de ce qu'il nomme l'« hypermodernité » en consacrant à cette notion le n° 64 de la revue en 2011³⁷. *Allegoria* a ensuite accueilli le débat entre Remo Ceserani, qui critique la position de Donnarumma, et ce dernier, qui l'a réaffirmée dans un nouveau texte aux allures de manifeste : « Il faut être

³⁴ Cf. Carlo GINZBURG, *Il filo e le tracce : vero, falso, finto*, Milan, Feltrinelli, 2006 ; Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2003. Pour un regard synthétique sur la question, cf. Jeffrey Andrew BARASH, « Qu'est-ce que la "réalité" du passé historique ? Réflexions à partir de la théorie de l'histoire chez Paul Ricoeur », *Le Télémaque*, 2017/1 (n° 51), p. 89-106.

³⁵ Cf. notamment Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 57-64.

³⁶ R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO, G. TAVIANI, dir., *Ritorno alla realtà ? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, op. cit. (consulté le 16/05/2018, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/numeri-precedenti/allegoria-n57>).

³⁷ Où figure son article *Ipermodernità : ipotesi per un congedo dal postmoderno*, op. cit.

absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani »³⁸. Dans ces débats, la distinction voire l'opposition entre fiction et non-fiction apparaît certes comme un enjeu majeur, mais subordonné à la critique du postmoderne et à l'éloge de l'« hypermodernité ». Donnarumma estime non seulement que le livre de Saviano ne peut être assimilé à une tromperie, mais aussi qu'il se situe au-delà du traditionnel paradoxe de la fiction réaliste consistant à passer par le faux pour dire le vrai, étant donné qu'il marque une « changement de cap » par rapport à « des décennies de fétichisme postmoderne »³⁹.

La place que Donnarumma et d'autres tendent à attribuer à Saviano, et à la littérature italienne dont il serait l'étendard, serait celle d'un nouveau réalisme qu'il s'agit de distinguer à la fois du réalisme du XIX^e siècle que caractériserait l'ingénuité des auteurs, et de la littérature postmoderne. Ainsi, dans nombre d'études, l'emploi des adjectifs « balzacien » et « naturaliste », très négativement connotés, sont typiques de ce réalisme qu'on estime dépassé à partir du deuxième après-guerre (un réalisme qualifié souvent de « mimétique »), car tous les auteurs dignes d'intérêt seraient entrés dans une « ère du soupçon » (pour reprendre la célèbre formule de Sarraute), et seraient influencés par les grands auteurs modernistes comme Virginia Woolf, Proust ou Joyce. Ce nouveau réalisme contemporain tournerait aussi la page de la postmodernité, qui se serait ouverte avec l'influence de la « nouvelle critique », du structuralisme, du *linguistic turn*, et avec des démarches expérimentales symbolisées par le Nouveau roman ou le Gruppo 63.

Ces postulats conduisent à mobiliser divers instruments critiques pour interpréter les choix opérés par Saviano ou d'autres auteurs comme des preuves de modernité. L'autorité de penseurs en vue est également convoquée pour

³⁸ Remo CESERANI, « La maledizione degli ismi », *Allegoria*, n° 65-66, 2012, p. 191-213 (consulté le 15/05/2019, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n65-66/79-il-presente/6512/489-la-maledizione-degli-ismi>); R. DONNARUMMA : « Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani », *Allegoria*, n° 67, 2013, p. 185-199 (consulté le 15/05/2019, <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n67/89-repliche/674/660-2014-01-15-14-59-06>). L'auteur prolonge sa réflexion dans *Ipermodernità. Dove va la letteratura italiana contemporanea*, Bologne, Il mulino, 2014.

³⁹ *Ibid.*, p. 220.

donner une assise philosophique à la démarche littéraire de Saviano appréhendée comme étant intrinsèquement moderne. Par exemple, Donnarumma se réfère au « parrèsiasite » de Foucault pour voir en l'auteur-narrateur savinien un témoin qui comprendrait la nécessité d'emprunter les codes de la communication de masse afin d'être écouté par le plus grand nombre et agir ainsi sur le réel⁴⁰. Le chercheur recourt aussi aux catégories à partir desquelles Agamben, très en vogue dans les études littéraires depuis quelques années, a tenté de repenser la question du témoignage après Auschwitz : le témoin comme *testes* ou comme *superstes*⁴¹.

A partir de Foucault et d'Agamben, Donnarumma voit dans *Gomorra* un « réalisme testimonial » qui d'après lui n'a rien à voir ni avec le « jeu postmoderne » ni avec la « brutalité néoréaliste »⁴². Ce réalisme testimonial reposerait sur une vérité à la fois éthique et artistique transcendant la réalité empirique des faits racontés grâce à la « mise en masque » :

[La réalité est] ce qui légitime ce taux de fiction, cette part ineffaçable de ritualité formelle et de mise en masque sans laquelle il n'existe pas de littérature ; et, pour rouvrir le débat, qui le légitime éthiquement. C'est pour cela que Walter Siti peut raconter que son homonyme a fait des choses que lui-même n'a pas faites, en donnant au mensonge une justification qui a du sens ; mais c'est pour cela que Saviano peut narrer dans *Gomorra* des épisodes qui paraissent improbables ou inventés⁴³.

Faut-il donc comprendre que sans les inventions qui font de *Gomorra* une sorte de docufiction, ou qui font des livres de Walter Siti des sortes d'autofictions, les textes perdraient leur vérité poétique et basculeraient hors du champ littéraire ? Il semble bien que oui, comme l'indique aussi la réponse apportée aux objections

⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁴¹ Giorgio AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Turin, Bollati Boringhieri, 1998.

⁴² R. DONNARUMMA, « Ipermodernità : ipotesi per un congedo del postmoderno », op. cit., p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 29 sq. : « [La realtà è] questo che legittima quel tasso di finzione, quella quota ineliminabile di ritualità formale e di messa in maschera senza cui non esiste letteratura; e, per riaprire il contrasto, lo legittima eticamente. Per questo Walter Siti può raccontare del suo omonimo cose che lui, in prima persona, non ha mai fatto, trovando una giustificazione di senso alla menzogna; ma per questo Roberto Saviano può narrare in *Gomorra* episodi che appaiono improbabili o inventati ».

critiques de Dal Lago : « Dal Lago taxe de défaut et d'escroquerie ce qui fait au contraire la beauté de *Gomorra*, et qui, surtout, en révèle la nature littéraire »⁴⁴.

Conclusions

Nous sommes d'avis qu'il convient d'analyser les diverses caractéristiques d'un livre comme *Gomorra* sans les rattacher *a priori* à la modernité. L'hybridité, que ce soit l'hybridité entre un genre non narratif comme l'essai et un genre narratif tel que le roman, ou l'hybridité entre la référence à des faits réels et la référence à des faits inventés, n'est pas toujours moderne en soi. Le pacte de lecture construit avec les lecteurs de *Gomorra* n'est ni moderne voire « hypermoderne », ni postmoderne, ni antimoderne : il est ambigu. Le pacte de lecture de *Se questo è un uomo*, dont on rapproche *Gomorra* par la force des choses lorsqu'on rattache le livre de Saviano à une tradition italienne du témoignage, ne présente pour sa part aucune ambiguïté : « Il me paraît inutile d'ajouter qu'aucun des faits n'est inventé »⁴⁵. Dira-t-on que *Se questo è un uomo* est plus ou moins moderne que *Gomorra* ? Dira-t-on qu'il est plus ou moins littéraire ? Nous soutenons que ces questions ne seraient pas pertinentes et que ce qui compte avant tout est de ne pas perdre de vue le statut référentiel de chacune des deux œuvres : *Se questo è un uomo* est un témoignage rigoureusement non fictionnel écrit juste après la guerre, *Gomorra* est un roman-enquête écrit au début des années 2000.

Pour ce qui est de *Gomorra*, le lecteur passant à côté des informations sur son statut référentiel ambigu croira que tout est vrai et il sera alors en partie trompé. Le lecteur sachant que certains faits sont inventés, sans toutefois savoir exactement lesquels, lira-t-il le livre comme une fiction inspirée de faits réels, en considérant que les référents ne sont pas les entités réelles mais des simulacres, que l'auteur-narrateur n'est pas Saviano mais un double, et qu'en définitive tout le monde fictionnel est un simulacre ? Cette lecture théorique, cohérente sur le

⁴⁴ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 233 : « Dal Lago depreca come vizio e truffa quello che è invece il bello di *Gomorra* e che, oltretutto, ne rivela la natura letteraria ».

⁴⁵ Primo LEVI, « Prefazione », *Se questo è un uomo* (1947), Turin, Einaudi, 2005, p. 10 : « Mi sembra superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato ».

plan logique, laisse place dans les faits à une lecture reposant sur un court-circuit entre les référents fictionnels et les référents réels, qui nous amène à soumettre les informations à un filtre binaire : c'est vrai ou c'est inventé.

Ainsi, le lecteur averti appréhendera le livre comme une source d'informations sujette à caution, où l'on sait que l'auteur invente certaines choses, mais où l'on n'est jamais sûr de quand il le fait ou non, si bien que chacun doit choisir ce qui lui paraît susceptible d'être vrai. Quant à considérer *Gomorra* comme une pure construction verbale détachée de toute référence au réel, cette lecture paraît absurde. Ainsi, que l'on considère le livre comme une fiction inspirée de faits réels ou comme une non-fiction sujette à caution, le lecteur en quête de vérités factuelles sur lesquelles s'appuyer pour construire sa représentation de la Camorra se trouve face aux mêmes impasses. Mais il n'est pas nécessaire de considérer que ces limites en matière de véridicité seraient en fait le gage d'une Vérité d'un ordre supérieur, de nature littéraire, artistique ou philosophique, dans le prolongement d'une pensée marquée par la prétendue supériorité de la poésie sur l'histoire. Saviano a fait le choix de ce pacte de lecture ambigu, mais il aurait tout aussi bien pu choisir de clarifier le statut référentiel de son livre, par exemple en indiquant dans un paratexte explicatif qu'il s'inspire de faits réels tout en inventant certains faits. Il aurait aussi pu renoncer strictement à l'invention sans que cela ne change rien à la nature littéraire ou non du texte : la fiction n'est pas une garantie de littéarité, ou plutôt elle ne l'est qu'en vertu de préjugés anciens (ceux-là mêmes, paradoxalement, que dénonce par ailleurs Saviano).

Aussi, les caractéristiques intrinsèques de *Gomorra* (qui reposent en grande partie sur les effets de réel stimulant l'émotion et l'empathie du lecteur) ne sont pas nécessairement en lien avec la modernité. La modernité de *Gomorra*, ou de l'affaire *Gomorra*, se situe peut-être surtout dans l'attitude des instances de légitimation, moins enclines aujourd'hui à considérer les limites entre les genres comme des barrières, et à attribuer une valeur à une œuvre en fonction de son appartenance générique. En cela, nous rejoignons en partie le propos de Saviano, quand il écrit que la non-fiction peut bénéficier aujourd'hui d'une reconnaissance

qu'elle n'avait pas et que cela témoigne d'une évolution certaine du monde littéraire.

En revanche, nous maintenons qu'aborder la littérature italienne des années 90 et 2000 à partir de la définition de la non-fiction que propose l'auteur de *Gomorra* présente certains risques, Saviano reprenant des préjugés sur la fiction et la non-fiction qui n'ont rien de moderne. En outre, il est paradoxal de louer son travail pour sa force de vérité, tout en soutenant, comme on peut le lire, que l'invention de certains éléments n'a pas d'importance, ou bien en affirmant que c'est justement l'introduction d'éléments fictifs qui permet de créer une forme à la fois vraie et littéraire, voire d'accéder à une forme de vérité supérieure. Sauf à défendre l'idée qu'il n'y aurait pas de différence entre la non-fiction à la Saviano et une forme plus stricte de non-fiction, de la même manière que certains soutiennent qu'une autofiction est moins mensongère qu'une autobiographie puisque l'auteur d'une autobiographie ne présente jamais qu'une version nécessairement subjective et partielle de sa vie. Ces arguments ne sont pas dénués d'intérêt, mais s'ils ne sont pas accompagnés par la précision qu'il reste possible de tracer des lignes entre vérité et mensonge ou entre fiction et non-fiction, ils conduisent à défendre implicitement et peut-être involontairement, des thèses panfictionnalistes, qui ne peuvent se limiter à la littérature mais touchent à la vie artistique et intellectuelle en général. Et cela alors même que l'on voit dans Saviano la possibilité de tourner la page du relativisme postmoderne en littérature.

Nous concluons d'ailleurs en revenant à l'histoire. Certes, on ne peut pas réduire la mission des historiens au seul établissement le plus objectif possible des faits passés. La discipline historique implique aussi l'analyse, la réflexion, que suppose en fait déjà l'établissement des faits puisque celui-ci est le fruit de diverses opérations conceptuelles (à commencer par la sélection des événements). Cette réflexion sur le passé rejoint toujours une forme de philosophie de l'histoire ou d'épistémologie de l'histoire. Dans le contexte actuel, on se demandera par exemple comment articuler passé, présent et avenir en se situant par rapport à la

thèse du présentisme qui qualifierait notre ère d'après François Hartog⁴⁶, ou comment construire une mémoire commune en articulant les différentes mémoires des communautés multiples constituant une même société. Mais, toujours dans le contexte actuel, marqué par l'ampleur des moyens employés pour mener à bien des campagnes de désinformation, par la théorie trumpienne des « faits alternatifs » amenant certains à parler de « post-vérité », l'établissement des faits passés gagne à rester la base de la discipline historique, de même que l'enquête, l'information mais aussi le *factchecking* restent la base du journalisme.

⁴⁶ François HARTOG, *Présentisme et expérience du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.