UNIVERSITE DE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE

Ecole doctorale 138

Lettres, Langues et Spectacle

Langues, Littératures et Civilisations romanes : Italien

Estelle PAINT

Les projets Luther Blissett et Wu Ming :

les prémices d'une nouvelle ère de la littérature ?

Ou comment, à l'heure d'Internet et de la mondialisation, un collectif d'auteurs italiens remet en cause le façonnement de l'œuvre littéraire, les modalités de sa diffusion et le statut de l'auteur

Thèse de doctorat dirigée par Madame Silvia CONTARINI, Professeur des Universités

Présentée et soutenue publiquement le 14 décembre 2012

Jury :

Madame Silvia CONTARINI, Université de Paris Ouest Nanterre la Défense

Madame Catherine LANFRANCHI-DE WRANGEL, Université de Nantes

Monsieur Davide LUGLIO, Université de Paris IV Sorbonne (rapporteur)

Madame Donata MENEGHELLI, Université de Bologne

Monsieur Claudio MILANESI, Université de Provence (rapporteur)

Résumé

En 1999, un roman intitulé *L'œil de Carafa* et signé Luther Blissett connaît un vif succès. L'ouvrage présente la particularité de comporter une mention dite de "*copyleft*", autorisant sa reproduction libre et gratuite. Derrière le pseudonyme se dissimule un collectif ouvert et international, porté par de nombreux artistes et activistes médiatiques, qui s'illustre également par diverses actions et *happenings*. Un an plus tard, les auteurs du roman créent un nouveau projet littéraire, sous le pseudonyme Wu Ming ("anonyme" en chinois). Le collectif prône la libre diffusion de l'écrit et à travers ses publications de théorie littéraire, il suscite la polémique dans le monde des lettres italiennes. En rupture avec la figure de l'écrivain qui s'est imposée depuis une trentaine d'années, Wu Ming prend appui sur le développement des nouvelles technologies, et plus particulièrement sur l'essor d'Internet, pour imposer une nouvelle conception de la création littéraire et de la diffusion des œuvres.

L'analyse ici proposée interroge le caractère novateur du positionnement éthique et littéraire de Luther Blissett et de Wu Ming, en examinant leurs productions à l'aune de trois modèles de référence : l'avant-gardisme, le postmodernisme et la littérature engagée. En confrontant les engagements des deux collectifs à leur fonctionnement concret et, *in fine*, à leurs œuvres, elle vise à déterminer si les projets Luther Blissett et Wu Ming sont annonciateurs d'un changement de paradigme en littérature, rendu possible notamment par les nouveaux moyens de communication, ou si au contraire ces auteurs, en dépit de leurs singularités, s'inscrivent dans des schémas littéraires déjà existants.

Mots clés: Luther Blissett, Wu Ming, Littérature italienne contemporaine, écriture collective, auteur, avant-garde

The Luther Blissett Project and Wu Ming Foundation : working towards a new era in literature?

In this Internet-based globalised day and age, a group of Italian writers have challenged the way a literary work is shaped and distributed, and put the status of authorship into question.

Summary

In 1999, the novel *Q*, authored by Luther Blisset, enjoyed considerable success. One of its special characteristics is that it bears a *copyleft* notice allowing free reproduction of the work. Indeed, an open, international group artists and media activists hides behind this peculiar *nom de plume* and has distinguished itself at various public actions and happenings. About a year later, the authors of the novel set out a new project under the pseudonym Wu Ming (a Chinese translation of "anonymous") and advocated free circulation of written works. Their publications in literary theory have given rise to controversy in the Italian literary circles. Breaking with the figure of the author that has reigned supreme over the past three decades, Wu Ming is building on new technologies and more specifically on the Internet in order to enforce a new conception of both literary creation and the circulation of works.

This dissertation investigates the novelty of the ethical and literary position of Luther Blissett and Wu Ming and looks into their productions in relation to avant-gardism, postmodernism and *littérature engagée*. In cross-examining the stakes and functioning of both projects with their actual creations, we aim to determine whether Luther Blissett and Wu Ming are heralding a change in literary paradigm or if, in spite of their singularities, these authors do not actually fit into existing patterns

Keywords : Luther Blissett, Wu Ming, contemporary Italian literature, collective writing, author, avant-garde.

Remerciements

Mes plus sincères remerciements vont à Madame Contarini. Je la remercie d'avoir accepté de suivre mon travail et de l'avoir fait avec autant de rigueur, de ponctualité et de professionnalisme.

Je remercie Giovanni Cattabriga, Federico Guglielmi, Riccardo Pedrini et tout particulièrement Roberto Bui pour leur disponibilité à mon égard.

Merci à Nicola Lagioia d'avoir répondu à mes questions.

Merci à Paul et Laura pour leur relecture attentive et leurs conseils toujours avisés.

Et merci à tous mes proches qui m'ont soutenue durant ces années de recherche.

Table des matières

INTRODUCTION **15**

1. DES AUTEURS ATYPIQUES, UNE EPOQUE CHARNIERE 17
2. LES RAISONS D'UNE APPROCHE GLOBALE 25
3. CORPUS ET METHODOLOGIE 28

PREMIERE PARTIE

DE LUTHER BLISSETT A WU MING **33**

INTRODUCTION 35

CHAPITRE 1 : LUTHER BLISSETT 37
1. 1. LE PROJET LUTHER BLISSETT : NAISSANCE, DEFINITION, METHODES 37
1. 2. LES ORIGINES REELLES ET MYTHOLOGIQUES 40
1. 3. AFFINITES AVEC D'AUTRES MOUVEMENTS ARTISTIQUES 44
1. 4. LES PRINCIPES FONDATEURS DU LBP : *CONDIVIDUO*, *COPYLEFT*, MYTHOPOÏESE 49
   1. 4. 1. Le *condividuo* 49
   1. 4. 2. Le *copyleft* 51
   1. 4. 3. La mythopoïèse 54
1. 5. LUTHER BLISSETT AUTEUR LITTERAIRE 57
1. 6. LA FIN DU LBP ? 60

CHAPITRE 2 : WU MING 62
2. 1. WU MING : FONDATION, OBJECTIFS, FONDEMENTS 62
2. 2. LES MEMBRES DE LA FONDATION WU MING 65
2. 3. UN COLLECTIF ET DES "SOLISTES" 69
2. 4. LA PRODUCTION LITTERAIRE DE WU MING 72

CONCLUSION 76

DEUXIEME PARTIE

LUTHER BLISSETT ET WU MING A L'AVANT-GARDE DE LA LITTERATURE DU XXI^{E} SIECLE ? **79**

INTRODUCTION 81

CHAPITRE 1 : DES COLLECTIFS D'AVANT-GARDE A BIEN DES EGARDS 82
1. 1. LA DIMENSION AVANT-GARDISTE DES DEUX PROJETS 82
   1. 1. 1. Deux collectifs 85

1. 1. 2. Les manifestes et les programmes 86
1. 1. 3. Des collectifs polémiques 93
1. 1. 4. *Pars destruens, Tabula rasa* et parricide 100
1. 1. 5. Un collectif éphémère, de jeunes écrivains 101
1. 1. 6. Une vision globale 102
1. 1. 7. Nouvelles technologies 105
1. 2. LUTHER BLISSETT, PROJET AVANT-GARDISTE ET WU MING, COLLECTIF AMBIGU 106

CHAPITRE 2 : DE L'INEDIT EN LITTERATURE ? 117
2. 1. UN COLLECTIF LITTERAIRE "SUR" INTERNET 117
2. 2. INTERNET COMME MOYEN DE DIFFUSION DES ŒUVRES 121
2. 2. 1. La mention *copyleft* 121
2. 2. 2. Une stratégie éditoriale 123
2. 3. L'ECRITURE COLLECTIVE COMME PRATIQUE INNOVANTE 128
2. 3. 1. L'écriture collective : définitions, historique 130
2. 3. 2. Le processus de l'écriture collective 133
2. 3. 3. Différents types d'écriture collaborative 136
2. 3. 4. L'écriture collective selon Wu Ming 140
2. 3. 5. Les émules de Wu Ming 148

CONCLUSION 152

TROISIEME PARTIE

WU MING : UN AUTEUR QUI S'INSCRIT DANS UNE CONTINUITE LITTERAIRE 155

INTRODUCTION 157

CHAPITRE 1 : UNE FIGURE D'AUTEUR INEDITE ? 159
1. 1. LE RAPPORT DE LUTHER BLISSETT A LA NOTION D'IDENTITE 159
1. 2. *L'ŒIL DE CARAFA* ET *STELLA DEL MATTINO* : DEUX ROMANS EMBLEMATIQUES D'UNE EVOLUTION 164
1. 3. LE RECOURS AU PSEUDONYME 166
1. 4. LA FIGURE DE L'AUTEUR 172

CHAPITRE 2 : WU MING, AUTEUR POSTMODERNE ? 180
2. 1. LUTHER BLISSETT ET WU MING A L'HEURE DE LA POSTMODERNITE 180
2. 2. LUTHER BLISSETT ET LE POSTMODERNE : *L'ŒIL DE CARAFA* 185
2. 3. LE POSTMODERNE SELON WU MING 188
2. 4. ELEMENTS CARACTERISTIQUES DU POSTMODERNISME DANS LES ROMANS DE WU MING 193
2. 4. 1. Des thématiques postmodernes 194
2. 4. 2. Des romans de genre 202
2. 4. 3. Des références populaires et élitistes, choisies de façon "sérieuse" et réfléchie 204
2. 4. 4. Structure, fragmentation et hybridation des genres 212
2. 4. 5. *Asce di guerra* et *Il sentiero degli dei* : deux exemples d'hybridation des genres 215
2. 4. 6. Aspects multimédia 226
2. 4. 7. La question du style et des formes langagières 227

CONCLUSION 245

QUATRIEME PARTIE

LA "TROISIEME VOIE" DE WU MING **251**

INTRODUCTION **253**

CHAPITRE 1. DES ACTIVISTES LITTERAIRES **256**
1. 1. LES ORIGINES POLITIQUES DE LUTHER BLISSETT ET WU MING 257
1. 1. 1. Luther Blissett et le *Gemeinwesen* 257
1. 1. 2. Wu Ming et les *Tute Bianche* 261
1. 1. 3. La littérature instrument du combat politique de Wu Ming 271
1. 2. WU MING A LA RECHERCHE D'UN COMPROMIS 277
1. 2. 1. Iconographie : le compromis politique à travers la double lecture 277
1. 2. 2. Prises de positions 281
1. 2. 3. Un engagement dans le texte et le paratexte : l'écologie 287

CHAPITRE 2 : LA MYTHOPOÏESE ET LE POSTCOLONIALISME **293**
2. 1. « ECRIRE EST UN ACTE POLITIQUE » 293
2. 2. LA MYTHOPOÏESE : UNE CONCEPTION POLITIQUE DE LA LITTERATURE 296
2. 2. 1. Mythe et mythopoïèse selon Wu Ming 296
2. 2. 2. Un cas appliqué de la mythopoïèse selon Wu Ming : *Stella del mattino* 304
2. 3. LE RETOUR AU REEL : LE MYTHE DE LA GUERRE ET LE REGARD POSTCOLONIAL 308
2. 3. 1. La "littérature de l'inexpérience", le mythe de la guerre 314
2. 3. 2. La vision hypocalyptique 317
2. 3. 3. La figure du subalterne 324
2. 3. 4. Le regard postcolonial de Wu Ming 333
2. 4. *NEW ITALIAN EPIC* : POUR UN STATUT DE CHEF DE FILE DU RENOUVEAU LITTERAIRE 343

CONCLUSION **349**

CONCLUSION **353**

ANNEXES **371**

ANNEXE 1
LES ŒUVRES ET OUVRAGES DE LUTHER BLISSETT ET WU MING **373**
1. 1. LES ŒUVRES ET OUVRAGES DE LUTHER BLISSETT 373
1. 1. 1. LUTHER BLISSETT, *Guy Debord è morto davvero* 373
1. 1. 2. LUTHER BLISSETT, *Mind invaders. Come fottere I media, manuale di guerriglia e sabotaggio culturale* 373
1. 1. 3. LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica* 374
1. 1. 4. LUTHER BLISSETT, *Netgener@tion, Manifesto delle nuove libertà* 374
1. 1. 5. LUTHER BLISSETT, *Lasciate che i bimbi – Pedofilia: un pretesto per la caccia alle streghe* 374
1. 1. 6. LUTHER BLISSETT, *Quaderni rossi* 375
1. 1. 7. AUTONOME A.F.R.I.K.A.-GRUPPE, LUTHER BLISSETT, BRÜNZELS Sonja, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, (*Manuel de communication-guérilla*) 375

1. 1. 8. LUTHER BLISSETT, *Q*, (*L'œil de Carafa*) 375
1. 1. 9. LUTHER BLISSETT, *Nemici dello stato. Criminali, « mostri » e leggi speciali nella società di controllo* 376
1. 1. 10. LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica, 2.0* 376
1. 1. 11. AA.VV. *Back Pages. Storia di un libro maledetto : "Lasciate che i bimbi" di Luther Blissett* 376
1. 1. 12. LUTHER BLISSETT, Cyrano autogestito, *McNudo, 100 buone ragioni per stare alla larga da McDonald's* 376
1. 1. 13. LUTHER BLISSETT, *The invisible college* 377
1. 1. 14. LUTHER BLISSETT, *Vangelo nichilista* 377
1. 2. LES ŒUVRES ET OUVRAGES DE WU MING 377
1. 2. 1. WU MING, « Benvenuti a 'sti frocioni 3 » 377
1. 2. 2. WU MING, « Pantegane e sangue » 377
1. 2. 3. WU MING, « Canard à l'orange mécanique », ... 378
1. 2. 4. RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra* 378
1. 2. 5. WU MING, « Tomahawk » 378
1. 2. 6. WU MING 1, WU MING 4, « Bologna Social Enclave » 379
1. 2. 7. WU MING 5, *Havana Glam* 379
1. 2. 8. WU MING 1, « Carcajada profunda y negra » 379
1. 2. 9. WU MING 4, « Welcome to Israël » 380
1. 2. 10. WU MING, *Esta revoluciòn no tiene rostro* 380
1. 2. 11. WU MING, *54* 380
1. 2. 12. WU MING N+1, *Ti chiamerò Russell – Romanzo totale 2002* 381
1. 2. 13. WU MING 2, Giapsters, « La ballata del Corazza 1.3.0 » 381
1. 2. 14. WU MING 1, « Dean Martin had a hard on » 381
1. 2. 15. WU MING 1, « Città di metallo e luci » 382
1. 2. 16. WU MING, *Giap !* 382
1. 2. 17. ERMETE TRERE, *Il sorriso del presidente* 383
1. 2. 18. WU MING 2, *Guerra agli umani*, (*Guerre aux humains*) 383
1. 2. 19. WU MING 1, *New thing*, (*New thing*) 384
1. 2. 20. EVANGELISTI Valerio, GENNA Giuseppe, WU MING 1 *et alii*, *Il caso Battisti, L'emergenza infinita e i fantasmi del passato* 384
1. 2. 21. KAI ZEN & EMERSON KROTT, *La potenza di Eymerich* 384
1. 2. 22. WU MING 2, CATACCHIO Onofrio, *La ballata del Corazza* 385
1. 2. 23. WU MING, « I trecento boscaioli dell'Imperatore » 385
1. 2. 24. WU MING, « In Like Flynn » 385
1. 2. 25. WU MING 5, *Free Karma Food* 386
1. 2. 26. WU MING, *Manituana*, (*Manituana*) 387
1. 2. 27. WU MING, « Momodou » 387
1. 2. 28. WU MING 2, « Pan Goccioli Open Source » 388
1. 2. 29. WU MING, « American Parmigiano » 388
1. 2. 30. WU MING, *Previsioni del tempo* 388
1. 2. 31. WU MING, *Grand river* 388
1. 2. 32. WU MING 4, *Stella del mattino* 389
1. 2. 33. WU MING 1, « Arzèstula » 389
1. 2. 34. WU MING, « L'istituzione-branco » 389
1. 2. 35. WU MING, « Roccaserena » 390
1. 2. 36. WU MING, *New Italian Epic* 390
1. 2. 37. WU MING 2, CAMUNCOLI Giuseppe, LANDINI Stefano, *Pontiac, Storia di una rivolta* 390
1. 2. 38. WU MING 2, *Basta uno sparo* 391
1. 2. 39. WU MING 4, BONETTI Elia, « Gap 99 » 391
1. 2. 40. WU MING, « In mezzo alla polla sguazzava un pesce rosso » 391

1. 2. 41. WU MING, *Altai* ... 392
1. 2. 42. WU MING 2, *Il sentiero degli Dei* ... 392
1. 2. 43. WU MING 4, *L'eroe imperfetto* ... 392
1. 2. 44. WU MING 1, « *Trommeln in Genua* » ... 393
1. 2. 45. WU MING, *Anatra all'arancia meccanica* ... 393
1. 2. 46. WU MING, « Gap99 » ... 393
1. 2. 47. WU MING, « Come il guano sui maccheroni » ... 394
1. 2. 48. WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira* ... 394
1. 3. LES ŒUVRES ET OUVRAGES DES MEMBRES DE WU MING PUBLIES SOUS LEUR NOM OFFICIEL ... 394
1. 3. 1. BUI Roberto, *Transmaniacalità e situazionauti - Senza il cyberpunk l'insurrezione dei corpi tra le luci e le ombre del reticolo multimediale* ... 394
1. 3. 2. PEDRINI Riccardo, *Skinhead* ... 395
1. 3. 3. PEDRINI Riccardo, *Ribellarsi è giusto, Arti marziali, filosofia e pensiero rivoluzionario dal compagno Mao a Bruce Lee* ... 395
1. 3. 4. PEDRINI Riccardo, *Ordigni, Storia del punk a Bologna* ... 395
1. 3. 5. PEDRINI Riccardo, *Libera Baku ora* ... 395

ANNEXE 2
LE PORTRAIT DE LUTHER BLISSETT ... 396

ANNEXE 3
LES PORTRAITS DE WU MING ... 397

ANNEXE 4
LE PORTRAIT DE WU MING APRES LE DEPART DE WU MING 3 ... 398

ANNEXE 5
UN MANIFESTE DE LUTHER BLISSETT ... 399

ANNEXE 6
LA « DECLARATION D'INTENTIONS » DE WU MING A SA CREATION ... 401

ANNEXE 7
PHOTOGRAPHIE DES TUTE BIANCHE ... 405

ANNEXE 8
« DALLE MOLTITUDINI D'EUROPA IN MARCIA CONTRO L'IMPERO E VERSO GENOVA (19-21 LUGLIO 2001) » ... 406

ANNEXE 9
ICONOGRAPHIE DU SITE DE WU MING ... 411

BIBLIOGRAPHIE **415**

INDEX DES NOMS **453**

Introduction

1. Des auteurs atypiques, une époque charnière

« Il se passe quelque chose dans la littérature italienne[1] ». Cette affirmation datant de 2008 apparaît dans un essai de théorie littéraire qui porte sur la littérature italienne contemporaine ; elle appartient à Wu Ming, qui s'exprime ainsi sur ses propres romans et ceux de certains de ses confrères écrivains. A ses dires, nous assisterions à l'émergence d'un nouveau phénomène dans les lettres italiennes dont Wu Ming se pose à la fois en tant qu'acteur et théoricien. *New Italian Epic*, l'essai dans lequel figure cette citation, a été largement commenté et a suscité une certaine polémique. Cette dernière n'était cependant pas nécessaire pour faire connaître Wu Ming, car le profil atypique de cet auteur lui avait déjà fait bénéficier dès ses débuts de l'intérêt des lecteurs et de la critique.

C'est en 1999 que les membres du collectif Wu Ming se font connaître du grand public et de la critique avec la parution de leur premier roman intitulé *L'œil de Carafa*[2] et signé Luther Blissett. Le roman connaît un vif succès et se fait remarquer par une curieuse mention autorisant la copie intégrale et la libre diffusion de l'œuvre. Le pseudonyme Luther Blissett suscite quant à lui l'interrogation et bientôt l'intérêt pour le collectif ouvert qu'il représente. Le succès du roman jette en effet la lumière sur un mouvement activiste et culturel *underground* actif depuis plusieurs années en Europe et tout particulièrement en Italie. A la fin du "plan quinquennal" du projet Luther Blissett, les utilisateurs du pseudonyme recourent symboliquement au *seppuku* (suicide rituel des Samouraïs) et les quatre d'entre eux qui sont les auteurs de *L'œil de Carafa*, bientôt rejoints par un cinquième équipier, forment un nouveau collectif baptisé Wu Ming (ce qui signifie en chinois "sans nom" ou bien "cinq noms" selon la façon dont on prononce la première syllabe). Les cinq auteurs, qui écrivent aussi bien en groupe que de manière isolée, produisent des œuvres, largement politisées, tour à tour des fictions historiques, des romans de science-fiction, des œuvres hybrides ; ils sont aussi à l'origine d'un recueil de témoignages de commémoration antifasciste (*La prima volta che ho visto i fascisti*[3], 2005)

---

[1] WU MING, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009, p. 10. « Nelle lettere italiane sta accadendo qualcosa ».

Nota Bene : Sauf mention contraire, toutes les traductions sont effectuées par l'auteure de ce travail.

[2] LUTHER BLISSETT, *Q*, Turin, Einaudi, 1999. Le roman a été traduit de l'italien par Nathalie Bauer, sous le titre *L'œil de Carafa*, Paris, Seuil, 2001.

[3] WU MING (dir.), *La prima volta che ho visto i fascisti*, autoproduit, 2005, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/antifa/primavolta.pdf>.

et d'autres projets communs écrits en ligne avec les internautes (*Ti chiamerò Russel Romanzo totale*, *La ballata del corazza*[4]). Après le succès du roman *L'œil de Carafa* paru sous le pseudonyme Luther Blissett, Wu Ming publie au cours des années 2000-2012 de nombreux romans (*54*, *Manituana* et *Altai* notamment[5]) salués par le public et la critique (prix Sergio Leone 2007 et prix Salgari 2008 pour *Manituana*). Au-delà de l'écriture proprement dite, Wu Ming 1 est traducteur de l'anglais (Elmore Leonard, Walter Mosley, Stephen King[6]), et ses compagnons sont régulièrement les auteurs de préfaces de romans ou essais[7].

Le collectif Wu Ming s'empare des nouvelles technologies : Internet est dès les débuts du « laboratoire de design littéraire[8] » comme il se définit lui-même, un lieu voulu de création et de diffusion de ses œuvres. Dès 1999, les projets Luther Blissett et Wu Ming brandissent haut et fort le concept du *copyleft* : toutes leurs œuvres sont librement reproductibles et téléchargeables sur Internet. Le site *wumingfoundation.com* puis le blog *Giap*[9], sont de ce point de vue le nœud central du projet Wu Ming, véritables carrefours qui relient les auteurs, les œuvres téléchargeables, la critique, les internautes, les projets d'écriture communautaire, les *newsletters*, les documents sonores, etc. Le collectif s'inscrit donc pleinement dans la problématique posée par l'arrivée d'Internet au cœur de la littérature.

---

[4] WU MING N+1, *Ti chiamerò Russell – Romanzo totale 2002*, Imola, Bacchilega, 2002 ; WU MING 2, Giapsters, « La ballata del Corazza 1.3.0 », *wumingfoundation.com*, 2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm> ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 197-211.

[5] WU MING, *54*, Turin, Einaudi, 2002 ; *Manituana*, Turin, Einaudi, 2007, le roman a été traduit de l'italien par Serge Quadruppani sous le titre *Manituana*, Paris, Métailié, 2009 ; *Altai*, Turin, Einaudi, 2010.

[6] Toutes les références des œuvres en langue anglaise traduites par Wu Ming 1 figurent dans la bibliographie.

[7] Toutes les références des œuvres préfacées par les membres de Wu Ming figurent dans la bibliographie.

[8] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *wumingfoundation.com*, 01/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, p. 245. « Wu Ming è un laboratorio di design letterario, all'opera su diversi media ». Le texte est disponible à l'annexe 6.

Nota Bene : Toutes les adresses réticulaires indiquées en notes sont valides au mois de septembre 2012, sauf mention contraire indiquée par la dernière date de consultation entre parenthèses.

Nota Bene : "Giap" peut renvoyer à trois différents types de sources : la *newsletter Giap* (qui a paru de 2000 à 2010), indiquée par « in *Giap* », suivi du numéro, de la série et du titre du numéro ; le blog *Giap* (ouvert depuis 2010), indiqué par « *Giap* », suivi de la date de parution du billet ; et à l'anthologie *Giap !* (publiée aux éditions Einaudi en 2003), indiquée par « *Giap !* », suivi des références de l'édition. (Les articles figurant dans l'anthologie sont tous issus de la *newsletter* : dans ce cas nous indiquons les deux références).

[9] *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/index.htm>; *giap*, <http://www.wumingfoundation.com/giap/>.

Il semblerait ainsi que Luther Blissett et Wu Ming véhiculent une nouvelle conception de la littérature, aussi bien dans sa création (collective, individuelle, parfois même ouverte aux internautes et multi genre), dans son écriture (moderne, hétéroclite, engagée), dans sa forme (romans, nouvelles, essais, articles, scénario) que dans sa diffusion (conjugaison du système traditionnel et du *copyleft*, conception de vidéos promotionnelles).

Dans le panorama de la littérature ultra-contemporaine, décrit de manière extrêmement négative par toute une frange de la critique italienne[10], le cas Wu Ming interpelle. Il présente en effet une image en rupture avec la figure de l'écrivain qui s'est imposée depuis une trentaine d'années. Afin de comprendre les enjeux que Wu Ming soulève en rapport à son époque, arrêtons-nous brièvement sur le contexte dans lequel il s'inscrit.

S'il est difficile de résumer le panorama littéraire des trente dernières années en quelques lignes, il convient de fixer quelques points de repère. Depuis les années quatre-vingt, le rayonnement de la littérature italienne, tout comme celui de son cinéma et de ses arts en général fait défaut à un pays qui avait fourni à l'Europe parmi ses plus importantes figures intellectuelles ou artistiques jusque dans les années soixante-dix, que l'on pense à Pier Paolo Pasolini, à Leonardo Sciascia, ou à Federico Fellini pour n'en citer que quelques-uns. Au cours de ces années, la société dite postmoderne s'épanouit, infiltrant tous les domaines, du public au privé, de l'industrie à l'art, et toutes les échelles de la société. Ce sont les années du consumérisme, de l'image, de la télévision, de la communication[11].

La littérature n'échappe pas à ce phénomène et se confronte à la société du spectacle. Loin de toute subversion, les œuvres produites en cette période recyclent la littérature classique par le biais de renvois ludiques aux grands textes, sur le modèle d'Umberto Eco et de son premier roman *Le nom de la rose*[12], que l'on peut considérer comme le premier roman postmoderne italien. L'œuvre littéraire s'adresse à un vaste public qu'elle parvient à

---

[10] À ce sujet, Carla Benedetti cite entre autres critiques : Franco Cordelli, Giulio Ferroni, Alfonso Berardinelli, Romano Luperini, Pier Vincenzo Mengaldo, Goffredo Fofi, Angelo Guglielmi, Guido Mazzoni, BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *ilprimoamore.com*, 2008, <http://www.ilprimoamore.com/old/testo_1376.html>, (07/2012).

[11] Exemple représentatif de ce phénomène : la Fininvest de Berlusconi s'impose sur les marchés financiers en recentrant ses investissements dans l'édition (Mondadori), la télévision (Mediaset) et le cinéma (Medusa).

[12] ECO Umberto, *Il nome della rosa*, Milan, Fabbri-Bompiani, 1980.

séduire en proposant, à côté des références culturelles élitistes, des thèmes issus de la culture populaire.

Cette tendance s'accentue dans les années quatre-vingt-dix qui, bien que marquées par des événements politiques (guerre du Golfe) et technologiques (Internet) considérables, n'enregistrent pas de réveil culturel et littéraire notable, qui se traduirait par un retour de l'engagement, ou plus généralement d'un renouvellement de l'attachement au réel. Quantitativement, il s'agit cependant d'une décennie particulièrement prospère dans le domaine éditorial : de nombreux textes, de jeunes et nouveaux auteurs notamment, sont publiés. Elisabetta Mondello évoque une décennie « chaotique et confuse […] où les styles littéraires et éditorialistes "classiques" semblent changer au profit de la nouveauté[13] », mais cette production littéraire ne se détache pas foncièrement de la littérature des années précédentes. La société du spectacle triomphe plus que jamais dans des œuvres qui en sont à la fois le miroir (elles renvoient l'image de cette société dans les thèmes abordés) et le reflet (elles sont elles-mêmes des produits de la société de consommation). La scission entre vie et culture semble consommée[14] : l'œuvre littéraire devient produit marketing, l'érudition précédemment reléguée au rang de simple thématique des romans postmodernes d'Umberto Eco, laisse désormais place à l'intime (voire au nombrilisme), à l'autobiographie et à la sous-culture, tandis que la langue littéraire fait l'objet d'une expérimentation basée sur l'assimilation du registre oral et populaire (Pier Vittorio Tondelli).

La littérature de cette époque reflète ainsi une société capable de tout digérer. Une surenchère d'images violentes, décadentes, choquantes envahit les œuvres littéraires qui la traitent au premier degré (Melissa P., *Cento colpi di spazzola*[15]) ou au second degré, avec notamment le phénomène des "cannibales", de jeunes écrivains qui mettent au centre de

---

[13] MONDELLO Elisabetta, introduction à *La narrativa degli anni Novanta*, MONDELLO Elisabetta (dir.), Rome, Meltemi, 2004, p. 7. « caotico e confuso [...] in cui sembrano mutare gli stili letterari ed editoriali "classici" in favore di un "novismo" ».

[14] Michel Henry présente la barbarie, la crise de la culture, comme un état de ruine où culture et vie cessent de former une entité, au sens où, comme il le définit, « "Culture" désigne l'autotransformation de la vie, le mouvement par lequel elle ne cesse de se modifier soi-même afin de parvenir à des formes de réalisation et d'accomplissement plus hautes, afin de s'accroître. Mais si la vie est ce mouvement incessant de s'autotransformer et de s'accomplir soi-même, elle est la culture même, ou du moins elle la porte inscrite en elle et voulue par elle comme cela même qu'elle est. », HENRY Michel, *La barbarie*, Paris, PUF, 1987, p. 14.

[15] MELISSA P., *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*, Rome, Fazi, 2003.

leurs œuvres les aspects les plus choquants de cette dérive sociétale (l'anthologie *Gioventù cannibale* ; Aldo Nove avec *Woobinda*, 1996, et *Superwoobinda*, 1998[16]). Le phénomène traduit une prise de conscience intéressante. Bien que les "cannibales" ne fassent qu'incarner une société qu'ils dénoncent sans parvenir à en proposer un dépassement[17], ils représentent le signal d'un réveil des consciences, d'un refus d'un système sociétal qui étouffe la culture et la littérature. Ils donnent aussi aux lettres italiennes des auteurs de qualité qui poursuivent leur œuvre avec succès dans les années deux mille : c'est le cas de Niccolò Ammaniti, Tiziano Scarpa, Enrico Brizzi, ou encore Silvia Ballestra.

« Le 11 septembre marque la fin de la saison du postmodernisme. Débute alors une nouvelle période qui n'a pas encore de nom et qui requiert des responsabilités et des engagements différents[18] », affirme Romano Luperini. Un constat que Wu Ming partage et dans le sillage duquel il se place : avec *New Italian Epic*, Wu Ming propose une appellation pour le courant littéraire qu'il entend guider et qui incarne selon lui le retour de l'engagement, la fin du « nihilisme hilare qui a marqué le dernier quart du XX^{e} siècle[19] » dénoncé par Romano Luperini.

Le XXI^{e} siècle s'ouvre sous le signe du conflit et marque la fin de l'utopie de la société de transparence et de l'utopie de la fin de l'histoire portée par Francis Fukuyama dans les années quatre-vingt-dix, déjà mise à mal par les deux guerres du Golfe. La communication et le consumérisme sont plus que jamais au cœur des activités humaines mais un mouvement sociétal inédit par sa forme, son ampleur et son organisation vient contester les dérives du capitalisme et de la mondialisation et militer pour une société qui replace l'homme en son centre : les altermondialistes se font entendre dès 1999 à Seattle et sont

---

[16] AA.VV., *Gioventù cannibale*, BROLLI Daniele (dir.), Turin, Einaudi, 1997 ; NOVE Aldo , *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Rome, Castelvecchi, 1996 ; *Superwoobinda*, Turin, Einaudi, 1998.

[17] En 2006, à l'occasion de la publication de *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese…*, Aldo Nove avoue cette impuissance : « Il y a dix ans, en écrivant *Superwoobinda* je voulais mettre en scène une génération de trentenaires sans avenir. Dix ans ont passé. Nous avons vécu le futur à la première personne, mais il n'est toujours pas arrivé », NOVE Aldo, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese…*, Turin, Einaudi, 2006, p. 3. « Quando scrissi *Superwoobinda*, dieci anni fa, volevo raccontare una generazione di trentenni privi di futuro. Dieci anni sono passati. Il futuro lo abbiamo vissuto sulla nostra pelle, non è ancora arrivato. »

[18] LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, 2008, p. 20. « Con l'11 settembre si chiude la stagione del postmodernismo. Comincia un periodo nuovo che ancora non ha nome e che richiede impegni e responsabilità diversi. »

[19] *Ibid*., p. 12. « L'ilare nichilismo che ha segnato il quarto di secolo conclusivo del Novecento ».

des acteurs majeurs de la première décennie du XXI[e] siècle[20]. La "Multitude", comme la définissent Toni Negri et Michael Hardt dans leur ouvrage *Empire*[21], est en marche. Une nouvelle forme de conscience citoyenne à l'échelle mondiale, portée par le combat écologiste notamment et organisée grâce aux nouvelles technologies, semble voir le jour. Fin 2010, le mouvement contestataire qui surgit dans les pays arabes évoque les méthodes des altermondialistes. Les printemps arabes ont eux aussi recours aux manifestations non violentes et à l'utilisation d'Internet comme moyen de communication et de mobilisation des manifestants. Au mois de mai 2011, les Indignés manifestent spontanément en Espagne, et le mouvement essaime en Grèce, en Belgique, en France et aux Etats-Unis.

La rupture avec le dernier quart du XX[e] siècle ne se situe pas uniquement du point de vue géopolitique, elle est aussi inscrite dans l'essor des nouvelles technologies, Internet en tête, qui fait son entrée dans le quotidien d'une frange de la population mondiale toujours plus dense et révolutionne les modes de communication. L'intrusion d'Internet au cœur de la vie de chacun, notamment de l'auteur et du lecteur, ouvre de nouvelles perspectives à plusieurs niveaux. Internet est à la fois une encyclopédie ouverte qui se renouvelle constamment, un espace de création collaborative dont les possibilités sont infinies et c'est, en matière de diffusion, un système révolutionnaire qui n'a de précédent que celui de l'imprimerie au XVI[e] siècle. Ce moyen de communication hors-normes, permet de créer des réseaux, de supprimer les intermédiaires, d'offrir une vitrine à qui le désire. Dans le domaine de la littérature, Internet constitue donc un potentiel moyen de création artistique, de (libre) diffusion de l'œuvre et de contact direct entre auteur et lecteur. Comment réagissent les acteurs de la littérature à l'arrivée de cette nouvelle technologie ? Quelle est son incidence sur l'objet livre et plus largement sur l'œuvre littéraire ? Internet remet-il en cause le statut de l'auteur ?

Un auteur dont le statut de figure intellectuelle et l'autorité dans le débat culturel, mais aussi politique et éthique, avaient été mises à mal durant la période postmoderne. Aujourd'hui, si l'on excepte Roberto Saviano, dont l'engagement et la présence dans le débat culturel et politique sont tragiquement liés aux menaces pesant sur sa vie, et Umberto

---

[20] On pense notamment à la mobilisation anti-G8 de Gênes en 2001.

[21] HARDT Michael, NEGRI Antonio, *Empire*, traduit de l'américain par CANAL Denis-Armand, Paris, 10/18, 2000.

Eco, encore largement écouté mais qui appartient à une autre génération, aucun auteur n'assume plus cette fonction de figure intellectuelle du débat public (ou bien cette figure a largement évolué et prend aujourd'hui les traits d'un auteur comme Alessandro Baricco). Par ailleurs, la reconnaissance de l'auteur est désormais aux mains non plus de la critique littéraire mais de l'industrie culturelle. En l'absence de mouvements, de groupes, de poétique commune et de débat littéraire, les auteurs semblent toujours plus isolés les uns des autres. Chacun écrit et assure la promotion de ses livres, loin des controverses nationales et des enjeux politiques, en dehors des tribunes et des plateaux télévisés, à moins de s'y rendre dans le but de divertir et de faire vendre.

Le berlusconisme, entendu comme système anesthésiant de sur-communication vide de contenu, connaît son apogée tout au long de la première décennie du XXI^{e} siècle : la télévision, principal média d'information et de "culture", est regardée par les Italiens à raison de plus de trois heures quotidiennes, tandis que la "troisième page" disparaît de la presse. D'un autre côté, de nombreuses revues, blogs, ou sites littéraires en ligne voient le jour. C'est le cas de *Carmilla*, *Nazione Indiana*, *Catrame*, *La Frusta*, *Progetto Babele* et *Le parole e le cose*[22] : le débat littéraire est donc toujours présent, mais il semble se déplacer. Chassée des supports conventionnels désormais régis par des intérêts privés et pécuniaires davantage que publics et culturels, la littérature contemporaine s'est frayée un chemin sur Internet. Parmi les acteurs importants du débat sur la toile, citons quelques auteurs dont les blogs ou sites constituent un véritable outil de travail, de critique littéraire et ou de prolongement de l'œuvre : Giuseppe Genna, Babsi Jones, Wu Ming, Valerio Evangelisti, Kai Zen[23].

On assiste donc à un déplacement du débat littéraire, en même temps qu'à la disparition de la figure de l'intellectuel comme on l'entendait au siècle dernier. Une nouvelle forme de débat apparaît : moins encadré, moins spectaculaire, plus diffus, plus participatif.

---

[22] <http://www.carmillaonline.com/>; <http://www.nazioneindiana.com/>; <http://www.catrameletterario.com/>; <http://lafrusta.homestead.com/>; <http://www.progettobabele.it/>; <http://www.leparoleelecose.it/>.

[23] *Giuseppe Genna Centraal Station*, <http://www.giugenna.com/>; *babsijones*, <http://babsijones.typepad.com/>; *Giap*, http://www.wumingfoundation.com/giap/; *eymerich.com*, http://www.eymerich.com/BlogEngine/; *Kaizenology*, http://kaizenology.wordpress.com/.

Dans ce contexte, où se côtoient déclin politique, intellectuel et culturel d'une part, et élan technologique prometteur de nouvelles perspectives, essor du mouvement altermondialiste d'autre part, comment réagit le monde littéraire ? Quels sont les nouveaux acteurs de la scène littéraire italienne et que proposent-ils ? Le postmodernisme a-t-il vécu ses dernières heures ? Il est sans doute encore trop tôt pour le dire, mais comme l'indique Raffaele Donnarumma, « les signes d'un épuisement des poétiques postmodernistes sont toutefois nombreux et indéniables »[24]. Il est certain que les lettres italiennes connaissent un sentiment de regain à la suite de nombreuses publications d'œuvres de jeunes auteurs qui apportent un souffle nouveau (ou du moins le prétendent) à une production littéraire en perte de vitesse depuis le phénomène des "cannibales" dans les années quatre-vingt-dix. Cette effervescence est remarquée par de nombreux critiques qui, sans toujours savoir quel nom lui donner (Carla Benedetti), parlent tour à tour de retour au réel (Ranieri Polese), de retour à la réalité (Raffaele Donnarumma), ou de réalisme (Alberto Casadei). Wu Ming quant à lui propose l'expression "New Italian Epic" et s'impose dans le débat.

A la croisée des questionnements politiques, technologique et culturels qui définissent les enjeux du XXI^{e} siècle, Wu Ming se place de lui-même au devant de la scène littéraire italienne. L'intérêt que nous portons pour les collectifs Luther Blissett et Wu Ming est double : il nous semble d'une part que leur caractère atypique justifie une étude approfondie de leurs projets et que, d'autre part, ils constituent un sujet d'étude en tant qu'acteurs du débat sur le statut de l'auteur et de l'œuvre en ce début de XXI^{e} siècle, époque charnière entre le postmoderne et une nouvelle période qui montre ses premiers signes. Ils touchent en effet à de nombreux points sensibles du débat, notamment la question de la fin du postmodernisme et celle de l'usage des nouvelles technologies en littérature.

Luther Blissett et Wu Ming sont des auteurs atypiques, mais cette originalité rime-t-elle avec innovation ou avec excentricité ? Autrement dit, leur statut d'auteur collectif, leur pratique du *copyleft*, leur utilisation d'Internet dans son rapport avec les lecteurs, la poétique qu'ils défendent, tout cela constitue-t-il un ensemble cohérent qui témoigne d'une façon tout à fait novatrice d'aborder la littérature, ou bien ne s'agit-il pas que d'une simple

[24] DONNARUMMA Raffaele, introduction à *Allegoria*, n°57, janvier/juin 2008, p. 7. « sono tuttavia numerosi e innegabili i segni di un esaurirsi delle poetiche postmoderniste ».

marque de fabrique ? Luther Blissett et Wu Ming sont-ils des collectifs dont la philosophie et les préceptes proposent un nouveau statut de l'œuvre et de l'auteur, et se traduisent par une production littéraire innovante ; ou bien se caractérisent-ils par une propension déclamatoire qui n'aurait d'autre visée que d'attirer l'attention sur soi ? Lorsqu'il s'impose dans le débat littéraire, Wu Ming se dresse-t-il en héraut de son temps, incarne-t-il ce renouveau des lettres italiennes pressenti de part et d'autre, ou bien ses attitudes et ses œuvres ne reflètent-elles pas qu'il n'est que le produit de son époque ? Et si la part d'innovation de Luther Blissett et Wu Ming est bien avérée, leur modèle est-il transposable à d'autres ? Ont-ils fait, et peuvent-ils faire des émules ?

2. Les raisons d'une approche globale

Comme en fait état notre bibliographie, les publications consacrées aux projets Luther Blissett et Wu Ming et à leurs œuvres ne sont pas nombreuses. Les collectifs sont occasionnellement mentionnés dans des anthologies de littérature contemporaine (Luther Blissett dans celle de Giulio Ferroni[25] et Wu Ming dans *Letteratura italiana,* l'encyclopédie d'Einaudi dirigée par Alberto Asor Rosa), ou dans des articles et ouvrages récents de théorie littéraire (Wu Ming dans ceux d'Alberto Casadei[26] ou de Raffaele Donnarumma[27]), mais ne font pas l'objet d'une analyse distincte.

Les travaux portant spécifiquement sur le projet Luther Blissett sont rares. En dehors de l'ouvrage de Luca Muchetti, *Storytelling, L'informazione secondo Luther Blissett*, consacré à l'activisme médiatique du pseudonyme ouvert, et de celui de Luca Damiani, *Bufale. Breve storia delle beffe mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett,* qui aborde, entre autres, les farces médiatiques du projet Luther Blissett, les différentes parutions ayant pour objet le LBP[28] sont pour la plupart des travaux d'acteurs du projet (comme le texte de Gilberto Centi) et, à ce titre, figurent davantage dans le corpus que dans l'appareil

[25] FERRONI Giulio, *Letteratura italiana contemporanea 1945-2007,* Milan, Mondadori, 2007, p. 310.

[26] CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel Romanzo italiano contemporaneo*, Bologne, Il Mulino, « Saggi », 2007, p. 83.

[27] DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », in *Allegoria*, n°57, janvier/juin 2008, p. 30.

[28] Luther Blissett Project, pour le projet Luther Blissett, dorénavant LBP.

critique[29]. A cette dimension problématique du caractère non critique de ces travaux s'ajoute celle de la disparition de certains d'entre eux du marché du livre[30]. On compte toutefois quelques articles consacrés au roman de Luther Blissett, parmi eux, ceux de Gian Paolo Renello, Luigi Salsi et Mirko Tasovanis[31], qui nous seront utiles dans notre travail.

Les sources critiques en ce qui concerne Wu Ming sont plus nombreuses, mais non moins problématiques. On remarque un récent engouement du monde universitaire pour le collectif, lequel s'est traduit par la parution de différents articles dans des actes de colloque notamment. Certains ont pour objet le projet Wu Ming dans son ensemble[32], d'autres portent sur certains romans ou nouvelles dont ils offrent une analyse littéraire[33]. Enfin, à la

---

[29] CENTI Gilberto, *Luther Blissett : l'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, Gênes, Synergon, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/313_it.html> ; BACCELLI Vittorio, *Luther Blissett dossier*, autoproduit, 1997 ; CIANI Piermario *et alii*, *Dal Great Complotto a Luther Blissett*, Bertiolo, AAA Edizioni, 2000 ; GRILLI Andrea (dir.), *Luther Blissett, il burattinaio della notizia*, Bologne, Punto Zero, 2000.

[30] C'est le cas de tous ceux qui figurent dans la note précédente, ainsi que de certains ouvrages de Luther Blissett, comme la revue *Quaderni rossi*, dont quelques numéros ont paru en 1998. Le livre de Simone Berni décrit et analyse ce phénomène de la disparition des sources récentes, et propose une présentation de nombreux ouvrages disparus : BERNI Simone, *Libri scomparsi nel nulla e altri che scompariranno presto*, Macerata, Simple, 2007.

[31] RENELLO Gian Paolo, « "Q". Un Romanzo storico come azione politica », in *Narrativa*, n°20/21, (« scrittori del Duemila »), CASPAR Marie-Hélène (dir.), C.R.I.X., UPX, Juin 2001, pp. 349-363 ; SALSI Luigi, « Quête identitaire et lecture historique – Luther Blisset [sic], *Q* et Wu Ming, *54* », in *Cahiers d'études Romanes*, (« Roman policier et Histoire »), Université de Provence, 2006, pp. 349-363 ; TASOVANIS Mirko, « La lingua moderna dei Romanzi storici », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 335-346.

[32] ZEKRI Caroline, « La littérature dans l'empire des images, miroir ou écran?, Jeunes cannibales versus Wu Ming », in *Cahier d'études italiennes*, *Littératures et nouveaux Mass médias*, n°11, (« Littérature et nouveaux médias »), SCOTTO D'ARDINO Laurent (dir.), Université Stendhal-Grenoble 3, 2010, pp. 113-124 ; NAPIÓRKOWSKA Izabela, « Da Luther Blissett a Wu Ming : la poetica della letteratura rivoluzionata », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, *op. cit.*, pp. 217-232 ; PAINT Estelle, « Wu Ming, un singulier exemple d'auteur à l'ère du numérique », à paraître dans les acte du colloque *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, organisé par Oriane DESEILLIGNY et Sylvie DUCAS, 2-3 juillet 2010, Pôle des métiers du livre de St. Cloud.

[33] DI GESÙ Matteo, *I paralleli, Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palerme, Edizioni di Passaggio, 2009 ; PAINT Estelle, « Trasformazioni sociali e economiche dell'Italia contemporanea in *Guerra agli umani* e *Previsioni del tempo* di Wu Ming », in *Narrativa*, n°31/32, (« Letteratura e azienda – Rappresentationi letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000 »), CONTARINI Silvia (dir), Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 221-232 ; PIGA Emanuela, « A più voci: testimonianze e narrazione nell'opera di Alessandro Portelli e dei Wu Ming », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, *op. cit.*, pp. 305-320 ; CHIMENTI Dimitri, « La vita postuma delle parole. Note su un uso narrativo dell'archivio in *Asce di guerra* di Wu Ming », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, *op. cit.*, pp. 321-334 ; MILANESI Claudio, « Suggestioni postcoloniali nel New Italian Epic. Il caso *Momodou* e *L'anatra all'arancia meccanica* », in *Narrativa*, n°33/34, (« Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000 »), CONTARINI Silvia, PIAS Giuliana, QUAQUARELLI Lucia (dir.), Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 275-283 ; JANSEN Monica, « Dal futurismo al maodadaismo a Wu Ming: rivoluzione ma con lentezza », in VAN DEN BOSSCHE,

suite de la publication de *New Italian Epic*, on compte plusieurs contributions portant plus ou moins spécifiquement sur l'essai de Wu Ming 1, qui ont paru dans des actes de colloque[34], ainsi que de nombreux articles sur des revues en ligne[35], un mémoire[36] et une monographie[37]. La même problématique déjà abordée avec les travaux consacrés au LBP se pose toutefois à l'examen de cette rapide bibliographie : parmi les auteurs de cette littérature, l'ensemble des participants du colloque de Londres consacré au NIE[38] (à l'exception de Monica Jansen), ainsi que Gaia De Pascale, auteure de la monographie *Wu Ming, non soltanto una band di scrittori* qui a été publiée aux éditions Il melangolo, font

---

MANICA, VAN DEN BERGH (dir.), *Azione/ Reazione: Il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009*, Florence, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 287-304.

[34] Dans les actes du colloque « Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic », qui s'est tenu à Londres en 2008 : BOSCOLO Claudia (dir.), *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), Berghahn Journals, 2010, avec les contributions de : AMICI Marco, « Urgency and visions of the New Italian Epic », pp. 7-18 ; BOSCOLO Claudia, « The idea of epic and New Italian Epic » pp. 19-35 ; CHIMENTI Dimitri, « Unidentified Narrative Objects: notes for a rhetorical typology », pp. 37-49 ; PIGA Emanuela, « Metahistory, microhistories and mythopoeia in Wu Ming », pp. 51-67 ; BIASINI Rosalba, « Reconsidering epic: Wu Ming's *54* and Fenoglio », pp. 69-81 ; PATTI Emanuela, « *Petrolio*, a model of UNO in Giuseppe Genna's *Italia De Profundis* », pp. 83-95 ; JANSEN Monica, « Laboratory NIE: mutations in progress », pp. 97-109.

Dans l'ouvrage paru à la suite du colloque « Fiction, faction, reality », qui s'est tenu à Varsovie en 2009 : LANSLOTS Inge, « La transmedialità nella narrativa italiana contemporanea : gli effetti non laterali del Nie. Wu Ming, evangelisti [sic] e il cross-over », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, *op. cit.*, pp. 233-244.

Dans les actes du colloque « Roma Noir », qui s'est tenu à Rome en 2010 : MONDELLO Elisabetta (dir.), *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, Rome, Robin, 2010, avec les contributions de : MONDELLO Elisabetta, « Scritture *New Italian Epic* o *post-noir* ? Il noir degli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio », pp. 13-64 ; STORINI Monica Cristina, « Nella valle del perturbante : moderno, postmoderno, e *noir* secondo Wu Ming », pp. 73-98 ; LEONI Giulio, « L'epica del *New Italian Epic* e il bastone di Sherlock Holmes », pp. 99-110 ; AMICI Marco, « Letteratura di genere, *noir* e *New Italian Epic* », pp. 111-134 ; LA PORTA Filippo, « Il noir implode a Villa Ada. Su Ammaniti e altro : tra celebrazione e parodia del genere », pp. 135-144.

Au programme du colloque intitulé « Negli archivi e per le strade: il "ritorno al reale" nella narrativa italiana di inizio millennio » et qui s'est tenu en mai 2010 à Toronto, figurent les interventions de VITO Maurizio, « Spettri di Wu Ming: Donne, Memoria, e Sovversione della Tradizione » ; LANSLOTS Inge, « Le narrazioni "in periferia" : il NIE e la transmedialità » et POCCI Luca, « Quando dire è fare: Saviano e la "New Italian Po-Ethic" ».

[35] Entre autres : CASADEI Alberto, « NIE : in cerca di un rapport attivo con la tradizione », *Carmilla*, 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002955.html>.

[36] NOORTJE Peverelli, *La novità del New Italian epic: la fine del postmoderno?*, "tesi di laurea" sous la direction de JANSEN Monica, Université d'Utrecht, 2012, <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2012-0605-200541/Masterscriptie%20Westerse%20Lit.%20en%20Cult.%20%28Ital.%29,%20Noortje%20Peverelli.pdf>.

[37] DE PASCALE Gaia, *Wu Ming, Non soltanto una band di scrittori*, Gênes, Il Melangolo, 2009.

[38] Nous utiliserons dorénavant cet acronyme pour indiquer le concept ou le mouvement, tandis que nous continuerons d'utiliser le titre du roman en italique pour désigner l'essai de Wu Ming.

partie du groupe PolifoNIE, un groupe de recherche sur le NIE, créé par Claudia Boscolo et Dimitri Chimenti, et soutenu par Wu Ming 1, lequel participe pleinement aux débats sur le blog privé du même nom. Si la pertinence de leurs analyses spécifiques reste entière, la distance critique avec laquelle ils abordent le projet Wu Ming peut être débattue.

Cette brève présentation de la littérature portant sur les deux collectifs nous amène à constater d'une part que l'engouement que suscitent Luther Blissett et Wu Ming est certain et que ces deux projets méritent d'être analysés, d'autre part que l'appareil critique existant est menu, partiel, voire biaisé. Il est en effet constitué d'analyses circonscrites à certains aspects de la production de Luther Blissett et Wu Ming, de quelques articles consacrés à l'historique de chacun ou des deux projets et de travaux émanant de chercheurs en étroite collaboration avec les auteurs. Il apparaît ainsi qu'il n'existe pas d'étude d'envergure portant sur les deux projets dans leur continuité et dans leur globalité : c'est ce manque que nous nous proposons d'entreprendre de combler par le présent travail.

Nous avons l'intention d'offrir un regard d'ensemble sur les deux projets, et de faire émerger, au fil de notre analyse, les spécificités et les éventuelles contradictions qui les traversent. Notre corpus comprend ainsi toute la production de Luther Blissett et Wu Ming, littéraire et extralittéraire, jusqu'à l'année 2012. Nous analyserons dans le détail les caractéristiques saillantes, emblématiques et de prime abord novatrices des deux projets et nous déterminerons s'il s'agit de bizarreries (stériles, du point de vue littéraire, mais peut-être fécondes, d'un point de vue marketing) ou d'éléments réellement novateurs, qui impliquent une conception radicalement différente de la littérature, du rôle de l'auteur et du statut de l'œuvre.

3. Corpus et méthodologie

Pour mener notre analyse, nous nous appuierons sur l'appareil critique cité. Ce dernier étant, comme nous l'avons remarqué, maigre et parfois biaisé, nous avons décidé d'utiliser aussi la glose produite par Luther Blissett et Wu Ming eux-mêmes, avec toutes les précautions de mise à distance critique qui s'imposent. Les deux collectifs sont en effet les premiers à commenter leur activité dans des billets qui paraissent sur leur blog, dans des articles qui paraissent sur leurs sites et sur des revues en ligne, dans des essais en ligne et sur papier, et leurs auto-analyses sont d'ailleurs plus abondantes encore que leur

production littéraire. En cherchant à effectuer leur propre critique, en rédigeant leur propre histoire, en suscitant la polémique et en intervenant directement dans le débat, Luther Blissett et Wu Ming brouillent les analyses et les rendent plus complexes. Les textes théoriques et romanesques de Wu Ming sont par ailleurs jalonnés de références, qu'il donne lui-même en partie, tout en en maintenant d'autres dans l'ombre, en fonction du jour sous lequel il veut se montrer. Nous observerons ces phénomènes et en analyserons les aspects marquants, sans perdre notre distance critique et sans nous laisser entraîner dans des querelles partisanes. Pour ce faire, nous préciserons systématiquement quelles sont les données fournies par Luther Blissett ou Wu Ming eux-mêmes, et nous nous interrogerons sur la pertinence de leurs analyses, l'intérêt qui les anime lorsqu'ils se présentent de la sorte, interviennent dans un débat, s'expriment sur leur propre activité littéraire. Nous confronterons leurs analyses à celles menées par d'autres (quand elles existent) et à l'épreuve des faits, c'est-à-dire des actions et des œuvres de Luther Blissett et Wu Ming.

Notre travail ne porte pas uniquement sur la production littéraire de Luther Blissett et Wu Ming, il concerne les projets dans leur globalité. A travers l'étude d'un cas précis, celui du collectif Wu Ming, nous nous proposons donc aussi d'étudier les rapports qu'entretient la littérature avec Internet. Nous entendons le terme littérature dans son sens le plus large : de l'œuvre littéraire à la figure et au statut de l'auteur, en passant par l'objet livre, le processus d'écriture et les droits d'auteur. Nous ne conduirons donc pas d'analyse strictement littéraire et privilégierons une approche culturelle dans son ensemble, nous emprunterons à d'autres disciplines des sciences humaines, telles que l'histoire des métiers du livre ou la sociologie, les outils nécessaires à notre étude. Nous nous appuierons sur des travaux présentant l'histoire du statut de l'œuvre et de l'auteur dans une perspective diachronique (ceux d'Alain Brunn et d'Antoine Compagnon notamment), sur des travaux de critiques spécialistes de la littérature italienne ultra-contemporaine, tels qu'Alberto Casadei, Raffaele Donnarumma ou Monica Jansen, et de l'avant-garde (Renato Poggioli), sur ceux de spécialistes des métiers du livre, des nouvelles technologies et de l'écriture en ligne (Eric Scherer, Marin Dacos et Pierre Mounier, Gregorio Magini, entre autres).

Nous nous intéresserons tout d'abord à l'histoire des deux collectifs : qui sont-ils ? Quelles sont leurs origines ? Quels pères se donnent-ils ? D'où viennent-ils ? Sont-ils ceux qu'ils prétendent être ? Font-ils ce qu'ils prétendent faire ? Comment fonctionnent-ils ? Pourquoi deux projets ? Quels liens les unissent ? Existe-t-il une continuité, ou bien le passage de

l'un à l'autre correspond-il à une rupture idéologique et poétique ? Quelles œuvres produisent-ils ? Afin d'entrer dans le monde complexe et dense de Luther Blissett et Wu Ming, nous présenterons les deux collectifs dans une perspective à la fois diachronique et conceptuelle. Nous les aborderons tels qu'ils se donnent à voir, avant d'analyser cette image qu'ils ont construite et entretiennent, et d'interroger leurs pratiques. Nous procéderons à une présentation rapide de leur production littéraire et de ses principales caractéristiques pour en avoir un aperçu global, et nous mettons à disposition du lecteur le détail de l'ensemble de leur production en annexe[39]. Ce sera l'objet de la première partie.

Le début de notre analyse sera consacré à la dimension innovante des deux projets. Dans cette deuxième partie, nous prendrons principalement en considération la posture d'ensemble et les déclarations des auteurs collectifs. Nous nous intéresserons dans un premier chapitre aux caractéristiques avant-gardistes de Wu Ming : nous examinerons les projets Luther Blissett Wu Ming à l'aune des préceptes et des caractères distinctifs des avant-gardes historiques. Tout en ayant conscience que l'avant-garde est une notion qui appartient au siècle passé, nous utiliserons la catégorie de l'avant-garde comme filtre pour faire émerger les aspects réellement saillants des deux projets. Dans le deuxième chapitre, nous interrogerons les projets dans leur dimension innovante en lien avec les caractéristiques de leur époque. Nous mettrons en évidence les spécificités inhérentes au projet Wu Ming et au siècle qui le voit naître. Nous verrons notamment quel rôle Wu Ming réserve à Internet dans le cadre de son projet, en matière d'écriture et de diffusion des œuvres, et nous déterminerons si l'utilisation de moyens modernes fait naître chez les deux projets des pratiques nouvelles, si cela les hisse au rang d'auteurs précurseurs à l'ère d'Internet.

L'analyse de l'œuvre et de la figure d'auteur proposée par Wu Ming fera l'objet de la suite de notre analyse, la troisième partie, qui interrogera le projet Wu Ming dans ses relations conflictuelles avec le postmodernisme. La production littéraire de Wu Ming coïncide-t-elle avec le programme et les ambitions affichés ? Quels sont ses liens avec les auteurs qui l'entourent et le précèdent ? La figure de l'auteur qu'il propose n'est-elle pas faussement inédite ? Et le rapport complexe que Luther Blissett et Wu Ming entretiennent avec la notion d'identité, malgré ses accents révolutionnaires, est-il si novateur ? Nous

[39] Voir annexe 1.

proposerons dans un premier chapitre une analyse de la figure d'auteur telle que Luther Blissett et Wu Ming la proposent et nous montrerons quelles sont les limites de cette figure, et en quoi sa théorisation s'oppose à la réalité des faits. Nous consacrerons le deuxième chapitre à l'analyse de la dimension postmoderne de Wu Ming, en accordant une attention particulière aux éventuels paradoxes qui existent entre le discours polémique anti-postmoderne de Wu Ming et les thématiques et le style des œuvres du collectif.

Dans la dernière partie de notre travail enfin, nous tâcherons de donner la définition la plus juste du projet Wu Ming en l'abordant sous un troisième angle, celui de l'engagement qu'il met tant en avant, de l'ancrage de sa poétique dans le réel. Dans le premier chapitre nous reviendrons sur les racines politiques des deux projets et sur l'évolution du rapport de Wu Ming à l'engagement et à l'activité littéraire. Le deuxième chapitre montrera comment Luther Blissett et le jeune Wu Ming, activistes aux accents littéraires de plus en plus marqués, ont cédé la place à un collectif qui entend s'imposer dans les lettres italiennes et faire valoir son engagement comme critère de valeur littéraire.

Nous espérons que notre lecture des contenus, nos analyses et nos réflexions, notre confrontation avec la théorie et les critiques, permettront d'apporter des éléments de réponses aux nombreuses questions d'ores et déjà soulevées.

Première partie

De Luther Blissett à Wu Ming

Introduction

Qui sont Luther Blissett et Wu Ming ? Ces deux noms énigmatiques, dont l'un se veut être celui d'un "projet", et l'autre celui d'une "fondation", sont utilisés par différents acteurs, à différents escients et à différents moments. Luther Blissett et Wu Ming sont deux auteurs atypiques, dont on ne peut établir une biographie linéaire comme dans le cas d'un écrivain individuel. L'origine, la naissance et l'évolution de chacun des deux projets impliquent de nombreux acteurs et sont la mise en application d'idéologies politiques et artistiques multiples et évolutives. Les pratiques des deux projets sont extrêmement variées et intrinsèquement liées aux évolutions technologiques : l'activité de Luther Blissett semble annoncer l'arrivée imminente d'Internet "grand public", et Wu Ming apparaît pour la première fois sur le Web avant même que sa première œuvre soit disponible en librairie. La nature collective des deux projets explique l'extrême densité de leurs activités et productions. Tandis que Luther Blissett n'est l'auteur que d'un roman, mais l'instigateur de nombreux canulars médiatiques, Wu Ming compte à son actif une dizaines d'ouvrages, dont trois majeurs, et continue de produire. Outre les œuvres littéraires, les deux collectifs sont les auteurs d'écrits théoriques qui portent sur leurs propres pratiques politiques et artistiques.

Afin de conduire une analyse pertinente de ces deux projets, nous nous interesserons dans cette partie à la genèse et à l'activité de ces deux collectifs ainsi qu'à leurs productions, en nous attachant aux étapes fondamentales et aux concepts forts qui les caractérisent. Nous présenterons les deux projets tels qu'ils se donnent eux-mêmes à voir, en fondant notre propos sur les écrits des deux collectifs principalement. Nous procéderons par ordre chronologique, en présentant dans un premier temps Luther Blissett, la mythologie qu'il a construite autour de son personnage et les origines réelles qu'il laisse transparaître, des racines locales aux références à d'autres mouvements artistiques. Nous nous arrêterons sur les principes fondamentaux qui animent ce collectif ouvert, et nous verrons ce qui l'a amené à devenir l'auteur du roman à succès *L'œil de Carafa*, et à ne pas poursuivre sur cette voie, en choisissant au contraire de s'auto-dissoudre.

Décrire et analyser le projet Luther Blissett, dont l'existence même et les actions ont pour vocation d'instaurer le doute et de distordre la représentation de la réalité, nécessite de faire preuve de la plus grande prudence. Pour nos recherches, en dehors des rares travaux critiques sur le sujet, nous nous appuierons sur le matériel mis à disposition par Luther

Blissett lui-même[40], qui constitue la principale source de données. Pour cette raison, nous avons conscience de ne pas être à l'abri des pièges tendus par l'anonyme activiste aux identités multiples et instables. On trouve en effet, sur le Net et dans la littérature critique consacrée au collectif, diverses théories et historiques de l'origine du LBP, souvent contradictoires et sans sources fiables. Les arcanes de la naissance du collectif sont facilement et volontairement brouillées, à l'aide notamment de récits qui participent à l'élaboration du mythe Blissett. Luther Blissett met d'ailleurs lui-même en garde ses analystes : « Ceux qui tentent de s'approcher de Blissett pour s'en saisir tombent dans son piège. La seule solution est de se soumettre[41] ». Nous tâcherons, malgré les difficultés liées à la nature changeante et à la redéfinition constante du projet, d'en faire une construction historique scrupuleuse, ou tout au moins d'analyser finement le récit des fondations proposé par Luther Blissett.

Quant au collectif Wu Ming, qui ne pratique pas le canular médiatique, la difficulté n'est pas de chercher à éviter des pièges tendus à la manière de Luther Blissett, mais de sélectionner et d'organiser, au sein d'une littérature autocritique très vaste, les informations pertinentes pour établir la genèse, le fonctionnement et les principes fondateurs du collectif.

Cette présentation des deux projets nous permettra de préciser notre propos et, à partir des nombreuses questions qui ne manqueront pas d'émerger, de développer ensuite notre analyse.

---

[40] Sur son site *Lutherblissett.net*, < http://www.lutherblissett.net/>.

[41] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000 (1re éd. Bertiolo, AAA. Edizioni, 1996), p. XLV. « Chi cerca di avviciniarsi a Blissett per afferrarlo, rimane vittima dei suoi tranelli. Non resta che sottomettersi ».

Chapitre 1 : Luther Blissett

1. 1. Le projet Luther Blissett : naissance, définition, méthodes

Avant d'être le pseudonyme collectif ouvert d'un projet artistique et activiste dans le domaine de la "guérilla médiatique", Luther Blissett est le nom d'un footballeur anglais d'origine jamaïcaine recruté par le Milan AC en 1983. Le choix du pseudonyme s'est fait à l'insu du footballeur qui, surpris de voir son nom utilisé par d'autres à des fins lui échappant, s'est exprimé avec humour à ce sujet[42]. Il est même entré dans le jeu de Luther Blissett en citant l'ouvrage *Mind Invaders*[43] qui regroupe les principes fondateurs du projet, lors de l'émission anglaise de *Fantasy Football* en 2004[44].

Les raisons du choix de ce pseudonyme ne sont pas clairement revendiquées par le collectif. L'artiste Vittore Baroni, membre du LBP, prétend que le nom aurait été choisi par les premiers membres du collectif en pointant le doigt au hasard sur un journal[45] (ce qui n'est pas sans rappeler la légende de l'origine du nom "dada"). Quoi qu'il en soit, ce nom témoigne de certaines caractéristiques du projet.

Le sportif Luther Blissett était un excellent avant-centre du championnat anglais, recruté à prix d'or par le Milan AC de Silvio Berlusconi pour la saison 1983-1984. Cependant, au sein du club italien, il ne trouva jamais sa place, et le club regretta amèrement ce transfert

---

[42] Luther Blissett (le footballeur) s'est ainsi exprimé au sujet du LBP : « Quiconque peut être Luther Blissett s'il le souhaite. C'est ce qu'ils disaient, pas vrai ? La première fois que j'ai entendu parler de cette histoire, je n'arrivais pas à y croire. C'était fou de penser que quelqu'un, un groupe ou une personne, pouvait s'emparer de mon nom. Moi dans la vie je n'ai jamais voulu être quelqu'un d'autre que moi-même. Et puis j'y ai réfléchi et l'idée m'a plu. C'était comme si j'avais laissé une trace de mon passage, une empreinte, un caillou abandonné sur la route. », in PAGANI Malcolm, « Luther Blissett, Da calciatore a simbolo di un fenomeno letterario », *L'Unità*, 3/01/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap5_IXa.htm#intervista_blissett>. « Ogni uomo può essere Luther Blissett, se solo desidera essere Luther Blissett. Così dicevano, vero? La prima volta che ho sentito parlare di questa storia, non volevo crederci. Pensare che qualcuno, un gruppo o una singola persona, potesse impadronirsi del mio nome, mi sembrava folle. Nella mia vita non ho mai voluto essere nessun altro che me stesso. Poi ho riflettuto e sono stato felice. Era come aver lasciato un segno del mio passaggio, un'impronta, un sasso abbandonato per la strada ».

[43] LUTHER BLISSETT, *Mind invaders. Come fottere I media, manuale di gueriglia e sabotaggio culturale*, Rome, Castelvecchi, 2000 (1re éd. 1995).

[44] « Fantasy Football 2004 », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=3bRuTkmTIjg&NR=1>.

[45] « Mai l'art - Interview with Vittore Baroni – Speaking about Luther Blissett and multiple names (part 1) », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=WUXsLyX4u3M&feature=related>.

contre-productif. En ce sens, le nom Luther Blissett est associé au concept de canular : il est celui d'une excellence contre-productive dans un milieu visant le profit, tout comme le LBP s'immisce dans le système médiatique dans le but avoué d'y semer le trouble. Luther Blissett est aussi l'un des tout premiers joueurs de couleur du championnat italien, ce que le collectif met en avant comme symbole de son engagement antiraciste.

Enfin, Luther Blissett propose une autre façon d'appréhender son nom : dans *Mind Invaders*, il indique un jeu de mots possible avec l'anglais *looter* (pillage) et *bliss* (joie, allégresse). Luther Blissett serait donc un joyeux pilleur[46].

Selon sa propre définition (ou plutôt selon l'une de ses définitions), le LBP est « un réseau ouvert dans lequel il n'existe aucune hiérarchie ni aucun noyau central d'élus chargés de fonctions de direction[47] ». Le pseudonyme est collectif et son usage est informel : libre à chacun de l'adopter pour revendiquer des actions, signer des œuvres et ce, sans aucune restriction, si ce n'est l'utilisation à des fins racistes, sexistes ou fascistes. Dans les faits, le pseudonyme Luther Blissett a été employé par des artistes et des activistes d'Europe principalement, mais aussi d'Amérique du Nord et du Sud au cours des années 1990, et tout particulièrement entre 1994 et 1999, durant la période ironiquement baptisée "plan quinquennal". Le projet est avant tout actif en Italie, surtout à Bologne. Comme le passe-montagne du Sous-commandant Marcos, le nom Luther Blissett est porté par tous ceux qui souhaitent participer à l'histoire du "héros populaire".

Luther Blissett n'a pas de visage, ou plutôt il en change sans cesse, en fonction de ceux qui portent son nom et selon les évolutions de sa mythologie personnelle. Il a toutefois un portrait[48], réalisé par les membres de la cellule bolonaise, à partir des clichés d'ancêtres de Roberto Bui, qui deviendra par la suite Wu Ming 1 au sein du collectif Wu Ming. Cette image qui fait ironiquement référence aux icônes populaires telles que le Che d'Alberto Korda, s'est imposée dans la mythologie de Luther Blissett et témoigne de la prééminence de la cellule bolonaise.

---

[46] LUTHER BLISSETT, *Mind invaders. Come fottere I media, manuale di gueriglia e sabotaggio culturale*, *op. cit.*, p. 55.

[47] *Ibid*., p. 103. « un network aperto in cui non esiste una gerarchia né un nucleo centrale di eletti con funzioni dirigenziali ».

[48] Voir annexe 2.

Vers quoi tend le projet? Quelle est sa raison d'être ?

La production d'œuvres, d'objets ou de tracts signés Luther Blissett n'est ni l'activité principale ni la finalité du LBP. Ce dernier se caractérise davantage par son action, son mode d'action et l'élaboration de sa propre mythologie, qui sont intrinsèquement liés les uns aux autres. Luther Blissett définit lui-même ses intentions : il veut « arracher aux mains des réactionnaires l'usage des mythes[49] », « changer la perception de la réalité, et donc la réalité elle-même[50] » et éveiller les consciences au discours formaté, consensuel et manipulateur des médias et du pouvoir en place. Pour ce faire, il entreprend d'une part de créer de nouveaux mythes (à commencer par celui de son personnage) et d'autre part de donner corps aux légendes urbaines. L'accomplissement de ces deux objectifs se fait selon le même mode opératoire : infiltrer les médias (radio, journaux, télévision, Internet) et y faire circuler de fausses informations. L'idée sous-entendue est que répondre à la désinformation par la contre-information est une entreprise vaine : il est inutile de chercher à rétablir une quelconque vérité, mieux vaut selon Luther Blissett « pousser leur jeu (la "désinformation") jusqu'à l'extrême paradoxe, donner aux chasseurs de primes médiatiques des informations stupides ou erronées (rumeurs d'absurdes conspirations, fausses pistes, indices d'une intolérable ambiguïté…)[51] », afin de mettre en évidence les incongruités du système.

L'une des activités préférées de Luther Blissett est d'exploiter les sujets tendancieux et de nourrir les peurs collectives, jusqu'à leur paroxysme et à l'absurde. Luther Blissett donne notamment vie à la légende urbaine de la prostituée séropositive qui utilise des préservatifs percés afin de contaminer ses clients : à cette fin il fait parvenir un faux témoignage signé "LB" à la presse locale d'Emilie-Romagne (*Il resto del Carlino*), qui s'empresse de publier

---

[49] WU MING, « Marcos, Müntzer e *Q* (1994-99) », in *Giap* n°6, IX^e serie, (« Dieci anni fa usciva *Q* »), 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm#1>. « L'esempio degli Zapatisti aiutò il LBP a definire il suo intento : strappare l'uso dei miti dalle mani dei reazionari ».

[50] LUTHER BLISSETT, « Il network degli eventi – La visione della rete », *LutherBlissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/337_it.html>. « cambiare la percezione della realtà e quindi la realtà stessa ».

[51] LUTHER BLISSETT, *Lasciate che i bimbi – Pedofilia: un pretesto per la caccia alle streghe*, Rome, Castelvecchi, 1997, <http://uaarRome.altervista.org/luther-blissett/>, p. 12. « portare il loro gioco (la "disinformazione") fino all'estremo paradosso, passare ai bounty-killers mediatici informazioni stupide o sbagliate (notizie di assurde cospirazioni, depistaggi, indizi intollerabilmente ambigui…) ».

la lettre et de la faire commenter par un graphologue, un médecin et un psychologue, plutôt que d'en vérifier la source.

Ce jeu n'est pas une fin en soi, il a pour but d'empêcher que des lois liberticides soient votées par des réactionnaires qui exploitent la paranoïa[52], comme nous aurons l'occasion de le constater en évoquant l'affaire de Viterbe.

1. 2. Les origines réelles et mythologiques

La meilleure façon d'appréhender le LBP et ses origines est sans doute d'analyser la façon dont il se met lui-même en scène et dont il construit son propre mythe, sans chercher à établir un historique irréfutable du projet. Il est en effet impossible de clairement faire la part des choses entre les éléments créés de toute pièce par le collectif lui-même et des faits véritablement établis. De nombreux pères du projet (ou désignés comme tels) sont eux-même des pseudonymes collectifs, ou le sont devenus au fil du temps dans la mythologie de Luther Blissett. Il convient donc d'analyser le phénomène pour ce qu'il est : un mythe en évolution constante.

Le texte fondateur du projet est *Mind Invaders*, qui paraît en 1995 aux éditions Castelvecchi, au début du "plan quinquennal" de Luther Blissett. Dans cet ospucule de 150 pages sous-titré « come fottere i media : manuale di guerriglia e sabotaggio culturale », Luther Blissett écrit, ou plutôt réécrit ses origines, son histoire, ses intentions et son mode de fonctionnement. La structure du livre, sa conception sont à l'image du projet lui-même. Il s'agit d'une mise en scène constante du personnage Luther Blissett, grâce à différents expédients littéraires : des interviews réalisées entre des individus qui sont autant de pseudonymes collectifs et de personnages imaginaires ; les comptes-rendus de réunions tout aussi fictives ; une relecture psychogéographique de « La città smarrita nella neve » d'Italo Calvino[53] ; ainsi qu'un historique du concept de *multiple-use name*. Dans cet

[52] Ce point est notamment développé dans l'ouvrage paru en réponse aux réactions et aux décisions de justice que la publication de *Lasciate che i Bimbi* a suscitées. AA. VV. *Back Pages. Storia di un libro maledetto : "Lasciate che i bimbi" di Luther Blissett*, 2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/lasciate.htm>.

[53] CALVINO Italo, « La città smarrita nella neve », *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Turin, Einaudi, 1978.

historique, Luther Blissett indique Pythagore comme l'un des premiers pseudonymes collectifs et voit dans la franc-maçonnerie l'origine d'une série de mouvements artistiques partageant les mêmes gènes de la manipulation de l'information et de l'imaginaire collectif que le LBP : le Lettrisme, Fluxus, l'art postal, le néoïsme et l'Art strike.

Le livre s'ouvre sur un texte intitulé « immaginate che… », sorte d'avant-propos qui est en fait une parabole du LBP adressée au lecteur qui est invité, à la deuxième personne du pluriel, à se mettre dans la peau d'un détective chargé de découvrir qui tire les ficelles de Luther Blissett :

> Imaginez que, par un lourd après-midi d'été, un étrange personnage passe le seuil de votre agence et vous dise sans plus de détours : « découvrez qui tire les ficelles ! ». « Quelles ficelles ? », vous étonnez-vous naturellement. […] Il ne répond pas immédiatement à votre question, il retire sa veste et la dépose soigneusement sur le dos du fauteuil, il s'assoit, desserre le nœud de sa cravate et commence :
> « Un artiste s'est suicidé ».
> « Ça arrive souvent ».
> « Pas de cette façon, et pas avec toutes ces coïncidences », et il entame un monologue décousu fait de légendes urbaines, de rapprochements arbitraires, de personnages invraisemblables, de sectes occultes, de complots sans queue ni tête et ainsi de suite. Toujours plus perplexe, et incapable de détourner votre attention de la sueur qui continue de couler de votre front, vous demandez :
> « Bref, en quoi puis-je vous être utile ? ».
> « Avez-vous déjà travaillé sur un mythe ? », vous demande-t-il.
> « Des acteurs ? Des stars ? Quelque chose comme ça ? ».
> « Non, je veux parler *du* mythe. Je veux savoir ce qu'il est devenu, s'il existe encore ou ce qui l'a remplacé, et surtout… qui tire les ficelles, et pourquoi[54]. »

[54] LUTHER BLISSETT, *Mind invaders*, *op. cit.*, pp. 7-8. « Immaginate che, in un pomeriggio di un'estate afosa, uno strano personaggio varchi la porta della vostra agenzia e vi dica senza convenevoli : "Scopra chi muove i fili !". "Quali fili?", è la naturale, perplessa reazione. [...] Non risponde subito alla vostra domanda, si toglie la giacca e la sistema con cura sullo schienale della poltrona, si siede, si allenta il nodo della cravatta e comincia : "Un artista si è suicidato". "Lo fanno in molti". "Non in quel modo, e con tutte quelle coincidenze", e comincia uno scombinato monologo fatto di leggende metropolitane, connessioni arbitrarie, personaggi inverosimili, sette occulte, complotti privi di scopo e via dicendo. Sempre più perplessi, e incapaci di distogliere l'attenzione dal sudore che continua a colarvi sulla fronte, chiedete: "Insomma, in che cosa posso esserle utile?". "Ha mai lavorato su un mito?", vi chiede. "Attori? Popstars? Roba del genere ?". "No, intendo dire *il* Mito. Voglio sapere che fine ha fatto, se esiste ancora o che cosa lo ha sostituito, e soprattutto… Chi muove i fili e perché". »

Le detective/lecteur accepte le défi et se met à enquêter sur Luther Blissett, il passe ses journées à lire des documents, jusqu'au jour où, enfin, il comprend qui tire les ficelles de Luther Blissett :

> Une soudaine prise de conscience : vous ne transpirez plus.
> Et quand vous vous retrouvez sur la plus grande place de la ville, tiré à quatre épingles et fraichement parfumé, vous desserrez votre cravate et annoncez au monde entier :
> « C'est moi qui tire les ficelles[55] ! »

Cette mythologie mêle le vrai et le faux, des personnes en chair et en os qui participent sans nul doute au projet (Vittore Baroni, Piermario Ciani, Stewart Home), d'autres tout aussi réelles mais impliquées malgré elles dans un projet dont elles ignorent parfois l'existence (le footballeur Luther Blissett, Ray Johnson), et d'autres créées de toutes pièces (ou presque) par Luther Blissett pour les besoins de sa propre mythologie (Coleman Healy, Harry Kipper). Fondées ou infondées, les ascendances que Luther Blissett choisit témoignent pour le moins des modèles qu'il se donne : des groupes d'avant-garde, d'autres *multiple-use names*, l'œuvre de Stewart Home.

Une autre publication de Luther Blissett, singulière en raison de sa parution tardive (2008) et isolée, nous donne d'autres références du projet : il s'agit de *Vangelo Nichilista*[56]. Dans cet ouvrage de 183 pages, le collectif cite de très nombreux artistes et intellectuels, tels que le poète lettriste Isidore Isou, le philosophe Friedrich Nietzsche, l'écrivain Georges Bataille, le philosophe Emil Cioran, le romancier Christopher Buckley, l'artiste Andy Warhol, le romancier et philosophe Pierre Klossowski, le peintre Pablo Picasso, le cinéaste Quentin Tarantino, le romancier Ernst von Salomon, le romancier et poète Herman Hesse et bien d'autres encore.

En dehors de ces éléments fournis par le LBP lui-même, il est possible de remonter d'autres pistes concernant les origines du collectif et d'établir des liens de parenté avec certains mouvements artistiques. Arrêtons-nous d'abord sur les racines locales. Malgré les

---

[55] *Ibid*., p. 10. « Un'improvvisa consapevolezza : non sudate più. E quando vi trovate nella piazza più grande della città, tirati a lucido e profumati di fresco, allentate la cravatta e annunciate al mondo: "Muovo io i fili!". »

[56] LUTHER BLISSETT, *Vangelo nichilista*, autoproduit, 2008, <http://www.aiutamici.com/ftp/eBook/ebook/Luther%20Blissett%20-%20Vangelo%20Nichilista.pdf>.

indices semés çà et là par le LBP dans le but de se donner des origines et une réalité internationales, les membres en chair et en os et les faits avérés du projet sont principalement liés à l'Italie et en particulier à la ville de Bologne.

Le LBP voit le jour au sein d'un milieu *underground* italien particulièrement fertile : celui des Centres Sociaux Autogérés, où se mêlent activités culturelles et politiques. Il s'inscrit dans la descendance des mouvements estudiantins et ouvriers d'extrême-gauche des années soixante-dix, tels que Lotta continua et Autonomia Operaia. Dans ce contexte, de nombreux groupes artistiques et/ou politiques, des émissions et des revues, se créent, se meurent et se régénèrent, à la faveur de Luther Blissett qui finira par imposer son nom dans le système médiatique.

Parmi les artistes et les activistes ayant eu une influence plus ou moins directe sur la création du projet, on trouve notamment les *Transmaniaci*[57], ou encore *Mind Invaders*, cet imaginaire groupe de musique Rock promu par des articles factices dans des revues spécialisées, dont Piermario Ciani, futur membre de LBP, aurait tiré les ficelles[58].

Le milieu *underground* bolonais prend son essor en 1990, durant le mouvement d'occupation de l'université de Bologne appelé "la Pantera". Transmaniacon est l'un des groupes issus du mouvement étudiant dont Roberto Bui, futur Wu Ming 1, est un acteur important[59]. Il signe notamment *Transmaniacalità e Situazionauti*, le livre théorie d'une culture alternative qui veut se démarquer du mouvement cyberpunk[60]. A l'instar de Luther

---

[57] Pour plus d'informations sur Transmaniacon, voir CENTI Gilberto, *Luther Blissett : l'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, *op. cit.* Selon Luther Blissett, le terme *Transmaniaci* « dérive de *Transmaniacon*, un roman de science-fiction écrit en 1979 par John Sherley, précurseur du mouvement cyberpunk. Le mot "transmaniacon" fait référence à un biotransmetteur implanté près du coeur et qui sert à transformer les humeurs de ceux qui nous entourent. Il peut manipuler les humeurs collectives en transformant, par exemple, une fête en bagarre », in AMADUZZI Marina, « Maniaci, suicidi d'arte tutti risolti in tal blissett », in *La Repubblica*, 10/02/1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/043_it.html>. « Transmaniaci - racconta il Luther - deriva da Transmaniacon, un romanzo di fantascienza scritto nel settantanove da John Sherley, precursore del cyberpunk. La parola "transmaniacon" indica un biotrasmettitore che trapiantato a poca distanza dal cuore serve a trasformare gli umori di chi ci sta intorno. Riesce a manipolare gli stati d'animo collettivi, trasformando, ad esempio, una festa in una rissa ».

[58] WU MING, « Addio Piermario », in *Carmilla*, 3/07/2006, <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/07/001835.html>.

[59] Sur le rôle de Wu Ming 1 dans Transmaniacon et sur les liens de ce groupe avec le mouvement La Pantera, voir EVANGELISTI Valerio, « Polemica balordo contro i Wu Ming », in *Carmilla*, 12/01/2005, <http://www.carmillaonline.com/archives/2005/01/001161print.html>.

[60] BUI Roberto, *Transmaniacalità e situazionauti - Senza il cyberpunk l'insurrezione dei corpi tra le luci e le ombre del reticolo multimediale*, Bologne, Synergon, 1994.

Blissett, les *Transmaniaci* considèrent que l'information est disponible à outrance et qu'il est nécessaire d'en montrer les aspects aliénants, ce qui amène le groupe à créer et diffuser des légendes urbaines. Transmaniacon se suicide symboliquement en 1993, à la veille de la création du LBP, qui connaîtra une fin semblable cinq ans plus tard, à la veille de la naissance de la fondation Wu Ming.

D'autres groupes confluent vers le LBP, c'est le cas de River Phoenix, du fanzine de la "No Generation", et du groupe le Puttanoroscopo officiant sur Radio Città del Capo. Certains artistes isolés, comme Enrico Brizzi, utilisent le pseudonyme Luther Blissett de manière occasionnelle, tout comme les éditeurs et adeptes de l'art postal Piermario Ciano et Vittore Baroni, qui ont fondé la maison d'édition AAA, et sont des pionniers du LBP. Enfin, sans le poète et adepte de l'art postal Alberto Rizzi, « le LBP ne serait pas parti sur les chapeaux de roues[61] ». Il sera par la suite largement cité dans les œuvres de Luther Blisett et Wu Ming : un personnage porte en effet son nom dans chacun de leurs romans.

Le milieu littéraire est aussi très fertile : Bologne, dans les années quatre-vingt-dix, est à la fois le lieu de l'affirmation de jeunes écrivains qui s'inscrivent dans le sillage de Pier Vittorio Tondelli, comme Enrico Brizzi, auteur de *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* en 1994, et celui de l'association *Gruppo 13* qui, à l'initiative de Loriano Macchiavelli, promeut les romans italiens de genre policier, et dont Pino Cacucci et Carlo Lucarelli font notamment partie.

1. 3. Affinités avec d'autres mouvements artistiques

Le LBP évoque par son mode de fonctionnement et d'action bien des mouvements artistiques, philosophiques et politiques. Comme nous le verrons, Luther Blissett a en commun avec les avant-gardes artistiques de la première moitié du XX^{e} siècle le caractère provocateur, dissident, rebelle, multidisciplinaire et théorique.

Gilberto Centi lui-même identifie une multitude de pères potentiels du LBP parmi lesquels le futurisme, le dadaïsme, le punk, le cyberpunk, le situationisme, le nihilisme, le

[61] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. 46. « Un sentito ringraziamento ad Alberto Rizzi, senza il cui apporto il LBP non sarebbe partito in quarta ».

marxisme, la beat generation, Fluxus, la scapigliatura, la science-fiction, le néoïsme[62]. Mais ses caractères les plus marquants sont l'esprit de contre-culture et le fonctionnement *underground*, radicalement inscrits dans l'ADN de Luther Blissett ; ils le rapprochent du punk (que l'on retrouvera au sein de Wu Ming à travers la figure de Riccardo Pedrini), de la *beat generation* et du *do-it-yourself*[63].

Les liens de parenté entre le LBP et le situationnisme sont les plus notables et les plus contestés à la fois[64]. Il faut rappeler que l'Internationale Situationniste a trouvé dans l'Italie des années quatre-vingt un lieu très réceptif, à tel point que Guy Debord a rédigé une préface de *La Société du Spectacle* spécifique à l'édition italienne[65]. Bien que l'on puisse établir une certaine filiation entre Luther Blissett et l'Internationale Situationniste, le LBP ne cesse de dénigrer Guy Debord et ses théories. Il reproche en effet au théoricien de la société du spectacle d'offrir une vision paranoïaque du monde qui pousserait à l'inaction :

> Guy Debord assignait à la capacité spectacularisatrice du capital un pouvoir infini, développant une attitude paranoïaque envers l'industrie de l'image et réduisant tout à une seule catégorie : le Spectacle. Le capital spectacularisé était omnipotent, il pouvait récupérer n'importe quelle expression humaine, surtout celles des rebelles, en les neutralisant. Dire que le Spectacle récupère tout est comme ne rien dire. […] La pensée paranoïaque de Debord conduit tout droit à l'inaction, ou au maximum à une action pour soi, qui craint d'être communiquée, de se faire communication parce que "apparaître" est déjà trahir sa propre intention authentique. Cette ligne de pensée est tout à fait inutile et pourrait peut-être être définie comme le dernier aboutissement exaspéré de la pensée dialectique hégélienne, "négative", interprétable en termes psychanalytiques de névrose extrême[66].

---

[62] CENTI Gilberto, *Luther Blissett : l'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, *op. cit.*

[63] Le *do-it-yourself* est une culture guidée par la volonté de tout faire par soi-même, de l'œuvre à son support, en passant par sa diffusion et sa promotion, pour marquer son indépendance à l'égard des grandes maisons d'édition, et de production musicale.

[64] Sur les liens qui unissent Luther Blissett à l'Internationale Situationniste, voir AA.VV., « L'insurrezione invisibile: il caso Luther Blissett », in *Trattato Eurispes 1999*, chap. V, fiche 41, <http://www.lutherblissett.net/archive/392_it.html>.

[65] Dans cette préface à la quatrième édition italienne de la *Société du Spectacle*, Guy Debord s'exprime longuement sur l'affaire Moro et soupçonne le gouvernement italien d'avoir manipulé les Brigades Rouges pour assassiner Aldo Moro, dont la figure de martyr profitera effectivement à la Démocratie Chrétienne. DEBORD Guy, « Préface à la quatrième édition italienne de *La société du spectacle* », *La société du spectacle*, Paris, Champ libre, 1979, <http://debordiana.chez.com/francais/preface.htm>.

[66] Wu Ming 4, in QUADRUPPANI Serge, « Mon nom est personne – ou Wu Ming, refaire le monde en le racontant », 11/12/2007, <http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article69>.

Pour autant, il salue les actions de l'Internationale Situationniste, partie positive et constructive dérivant de la pensée de Debord, et s'en inspire librement. En clin d'œil à l'Internationale Situationniste, qui organisait des expositions, des vernissages de sculptures réalisées ou de toiles peintes par les situationnistes eux-mêmes, et qui étaient présentées aux critiques d'art et au public comme des œuvres d'art et des toiles de maîtres, Luther Blissett crée de toutes pièces un artiste (le Serbe Darko Maver, né en 1962 et disparu en 1999 lors d'un bombardement de l'OTAN), son œuvre (intitulée « Tanz der Spinne » : des sculptures en PVC de corps accidentés, violés et mutilés, qui sont en realité des photographies de vrais cadavres provenant du site *Rotten.com*), et fait exposer les photographies de ses "œuvres" à Bologne et à Rome.

Autre référence liée au situationnisme et plus spécifiquement à la psychogéographie : la farce médiatique réalisée autour d'un certain Harry Kipper, dont Luther Blissett revendique la filiation. Fin 1994, début 1995, Luther Blissett envoie une dépêche à l'ANSA[67] en présentant les faits suivants : l'artiste Harry Kipper a disparu au cours d'une performance de type psychogéographique qui l'amenait à parcourir l'Europe à vélo selon un itinéraire retraçant les lettres du mot ART. La presse écrite relaie l'information ; l'équipe de tournage de l'émission de télévision *Chi l'ha visto*[68] s'empare du sujet et réalise un reportage fondé sur des témoignages d'artistes amis de Kipper, qui sont en réalité des membres du LBP. Le reportage ne sera finalement pas diffusé, à la suite d'une intuition de dernière minute dans la rédaction de *Chi l'ha visto*. Effectivement, Harry Kipper n'existe pas, il s'agit en réalité d'un pseudonyme utilisé par le duo de performeurs anglais Martin Rochus Sebastian Von Haselberg et Brian Routh.

Malgré ces accointances entre le LBP et l'Internationale Situationniste, Luther Blissett formule des critiques véhémentes à l'encontre de Guy Debord et des situationnistes. Le collectif va même jusqu'à publier un livre de violente critique intitulé *Guy Debord is really dead*[69], mettant ainsi une certaine distance entre les deux courants de pensée.

---

[67] L'*Agenzia Nazionale Stampa Associata*, principale agence de presse italienne.

[68] Programme télévisé italien analogue à l'émission française *Perdu de vue*, animée par Jacques Pradel.

[69] La principale critique faite par le LBP au situationnisme est relative à l'interprétation de la société et du système capitaliste : tandis que Debord y voyait l'accomplissement d'un spectacle continu et s'en tenait à cette analyse, les membres du LBP cherchent à dépasser ce constat. Voir LUTHER BLISSETT, *Guy Debord è*

De nombreuses cellules du LBP se définissent alors comme étant "situationnautes", et non pas situationnistes. Il existe un "théâtre situationnautique Luther Blissett" (le TSLB[70]), formé en 1995 à Bologne à la suite d'un stage de psychogéographie proposé par Riccardo Paccosi. La troupe interpréta notamment un *soap opera* itinérant intitulé « Quelli del Graal ». Les acteurs prenaient pour scène la ville, des lieux de passage, des moyens de transport, etc., en les intégrant pleinement dans la narration et la performance théâtrale.

Si le LBP met un point d'honneur à se démarquer des théories de Guy Debord, il adhère en revanche sans restriction au concept de la Psychogéographie, qui voit dans le milieu géographique un élément moteur du comportement affectif des individus. L'espace public fait ainsi l'objet de l'attention du LBP qui l'occupe et l'exploite selon ses desseins : en dehors des spectacles de rue mis en scène par le TSLB, Luther Blissett organise des attaques dites "psychiques" contre les lieux et établissements physiques hostiles à ses valeurs (Bureau d'état civil, SIAE[71], l'agence pour l'emploi). A l'occasion de l'émission radiophonique hebdomadaire « Radio Blissett » sur Radio Città Futura à Rome, il coordonne l'action psychogéographique d'une cellule de Luther Blissett consistant à occuper joyeusement et à détourner un bus de nuit au nom d'un "usage ludique de l'espace public".

Un autre aspect caractéristique du LBP réside dans l'usage du *multiple-use name*. La création et l'utilisation d'un *multiple-use name* n'est pas l'apanage du seul Luther Blissett. A partir des années trente, le nom Nicolas Bourbaki est utilisé par un groupe de mathématiciens français pour signer une série d'ouvrages collectifs de mathématiques. C'est ensuite dans les années soixante-dix quatre-vingt, dans la mouvance du courant néoïste[72] et de l'art postal, que les *multiple-use names* se développent. Parmi les plus

---

morto davvero, Feltre, Crash autoproduzioni, Cayenna outgestita, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/052_it.html>.

[70] Pour davantage d'informations sur le TSLB, consulter les quatorze articles qui lui sont consacrés dans la section de *lutherblissett.net* intitulée « il teatro situazionautico Luther Blissett », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/indexes/thematic_it.html>; ainsi que les vidéos suivantes : « Teatro situazionautico Luther Blissett pt 1 », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=QNiP3p5a9nI>, et « Teatro situazionautico Luther Blissett pt 2 », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=akTOFSgH1e0&feature=relmfu>.

[71] La SIAE, *Società Italiana degli Autori ed Editori* (Société italienne des auteurs et des éditeurs) est une association publique de gestion des droits d'auteur, équivalent italien de la SACEM / SACD.

[72] Le néoïsme est un mouvement avant-gardiste qui parodie des concepts en -isme. Implanté dans le réseau *underground* nord américain, le mouvement est principalement centré sur le *multiple-use name* Monty

célèbres et les plus influents, on trouve Karen Eliot et surtout Monty Cantsin[73], apparu au Canada et aux Etats-Unis en 1978. Il s'agissait à l'origine d'un pseudonyme conçu comme une *open pop star*, utilisé par des groupes musicaux à la recherche de cachets. Dans un milieu où "se faire un nom" est une priorité, chaque groupe pouvait se présenter sous le nom de Monty Cantsin, et bénéficier ainsi de la réputation du pseudonyme, tout en l'enrichissant à son tour. Des artistes, le plus souvent liés au mouvement néoïste, l'utilisèrent aussi comme signature et identité, au-delà de l'utilisation originelle spécifiquement liée aux représentations musicales : ce fut le début de l'existence d'un réseau horizontal utilisant un *multiple-use name* et une source d'inspiration fondamentale pour le LBP.

Parmi les projets ayant influencé le LBP, on trouve aussi Trax, un curieux sigle apparu en 1981 à l'initiative de trois artistes italiens : Vittore Baroni, Piermario Ciani et le designer Massimo Giacon. Trax, qui renvoie aussi bien au concept d'art interdit (x-art) qu'au terme anglais *tracks* (morceaux, pistes d'un album), est un nom utilisé pour signer un ensemble d'œuvres, de projets, de "modules" selon le terme de Vittore Baroni[74], par divers artistes collaborant souvent à distance, par le biais de l'art postal notamment. L'expérience de Trax n'est donc pas celle d'un collectif totalement ouvert comme le sera Luther Blissett, mais elle a ouvert la voie de la production artistique artisanale, collective, multimédia (art, BD, musique), et détachée du nom de l'artiste. Cette expérience qui eut lieu à l'heure où l'informatique grand public en était encore à ses balbutiements et dix ans avant l'arrivée d'Internet, s'est appuyée sur un réseau de communication original et constructif : celui de l'art postal. Cette pratique artistique, développée aux Etats-Unis dans les années soixante sous l'impulsion de Ray Johnson, consiste à créer une œuvre qui voyage à découvert en respectant les contraintes de la correspondance postale (affranchissement, adresse du destinataire, dimensions du courrier agrées par la Poste). Elle repose donc sur l'existence et l'entretien d'un réseau de communication original et constructif.

Cantsin. Voir BUI Roberto, « Flesh and blood: one person after another », *lutherblisett.net*, 12/1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/473_en.html>; et « Neoism », *en.wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Neoism>.

[73] Voir « Monty Cantsin », *en.wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Monty_Cantsin>.

[74] « Mai l'art - Interview with Vittore Baroni – Speaking about Trax », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=a8Bm52hvo7k&feature=related>.

Ainsi, lorsque le projet Luther Blissett verra le jour, en plein "boom" Internet, le modèle des pseudonymes à usage multiple ainsi que l'expérience héritée de Trax seront une précieuse source d'inspiration.

1. 4. Les principes fondateurs du LBP : *condividuo, copyleft,* mythopoïèse

1. 4. 1. Le *condividuo*

Le refus de l'identité est le principe fondateur du LBP puisqu'il est nécessaire, pour endosser le nom Luther Blissett, de renoncer à son état civil. Certains parlent même de « pulsion anti-identitaire[75] » au sujet de Luther Blissett, qui justifie la nécessité d'abandonner son patronyme pour échapper techniquement au fichage des personnes dans les sociétés postmodernes, et moralement à l'individualisme bourgeois :

> il est évident que vous ne pouvez pas tolérer plus lontemps l'imposition du nom propre, unique et ultime héritage d'une conception policière et étatiste d'invasion de la sphère privée, qui vise à vous pister où que vous soyez, qui que vous soyez, et quelle que soit la situation dans laquelle vous vous trouvez[76].

Dans le livret de l'album *Luther Blissett - The Open pop Star*, le poème qui accompagne le quatrième morceau intitulé « Mind Invaders » (du nom du groupe musical imaginaire) résume la position de Luther Blissett sur la question de l'identité :

> Mon nom est ton nom
> Sans nom chacun est libre
> Un nom pour le monde entier
> Un nom pour toute la musique

---

[75] AMICI Marco, « La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming », in *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n°1, ASOR ROSA Alberto (dir.), 2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>, pp. 1-2.

[76] LUTHER BLISSETT, « Blissett oltre Blissett – Per l'abolizione del nome proprio », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/082_it.html>, ou « Arma impropria », *Mind invaders*, *op. cit.*, p. 69. « è evidente che non potete tollerare ancora per molto l'imposizione del nome proprio, unico e ultimo retaggio di una concezione poliziesca e statalista di invasione della sfera privata, che mira a riconoscervi (a pedinarvi) ovunque-chiunque-comunque voi siate ».

Unis, unis, tellement unis
Que nous n'avons même pas de noms
S'ils ne nous reconnaissent pas, ils ne sous emprisonneront pas
S'ils ne nous identifient pas, ils ne nous descendront pas
Je suis Personne, tu es Personne
Comme Ulysse contre le Cyclope
Si je ne suis rien, je serai libre
Tu es moi. Je suis toi
Sans nom. Chacun est libre
S'ils ne nous reconnaissent pas, ils ne sous emprisonneront pas
S'ils ne nous identifient pas, ils ne nous descendront pas[77] !

En alternative à la notion d'identité, Luther Blissett brandit le concept de *condividuo,* un néologisme qui propose une nouvelle approche de l'individu :

> Le con-dividuo est donc un rapport social où l'on reconnaît la relation comme une valeur en soi, où l'on ressent une satisfaction à abandonner les rôles sociaux auxquels on est abitué et à partager de simples sentiments, une situation "psycho-écologique" où est éliminée la transcendance individuelle qui semble la constituer[78].

Le *condividuo* est selon la propre définition de Luther Blissett une « singularité multiple[79] », une identité multiple, voire, selon les mots du rapport Eurispes[80] une "anti-identité". A travers la notion de *condividuo,* Luther Blissett entend expérimenter une nouvelle approche des rapports sociaux, qui voit l'individu laisser place à une forme

---

[77] LUTHER BLISSETT, « I'm everyone », *The open pop star*, CD + livret, Florence, Audioglobe, 1999, piste n°7. « My name is your name / Without names everybody is free / One name for the whole world / One name for all the music / United, united, so much united / that we don't even have names / If they don't recognize us they won't emprison us / If they can't distinguish us, they won't knock us down / I am Nobody, you are Nobody / Like Ulysses vs. the Cyclop / if I am nothing I'll be free / You are Me. I Am You / Without Names. Everybody's Free / If They Don't Recognize Us They Won'T Emprison Us / If They Can't Distinguish Us They Won't Knock Us Down! ».

[78] AA.VV., « L'insurrezione invisibile: il caso Luther Blissett », in *Trattato Eurispes 1999, op. cit.* « Il con-dividuo è dunque un rapporto sociale in cui vi è il riconoscimento della relazione come un valore in sé, in cui ci si procura soddisfazione abbandonando i ruoli sociali cui si è abituati e condividendo affetti semplici, una situazione "psico-ecologica" in cui è eliminata la trascendenza individuale che sembra comporla. »

[79] LUTHER BLISSETT, *Mind invaders, op. cit.*, p. 22.

[80] Eurispes est un institut privé à but non lucratif d'études politiques, économiques et sociales qui œuvre dans le domaine de la recherche et de la formation. Il est présidé par le sociologue Gian Maria Fara. Voir « Eurispes », *it.wikipedia*, <http://it.wikipedia.org/wiki/Eurispes>. L'institut s'intéresse à Luther Blissett en tant que phénomène sociologique, pour sa conception de l'individualité et ses farces médiatiques.

d'intelligence collective qui ne noie pas pour autant la personnalité de chacun dans une masse, mais transcende au contraire l'ensemble des personnalités, de leurs compétences et de leurs qualités au profit d'une figure riche de tous ces apports. L'horizontalité est une caractéristique incontournable de la notion de *condividuo* : il n'existe aucune hiérarchie au sein du collectif ouvert, chacun est libre de ses pensées et de ses actes : « Chaque cellule du *condividuo* détermine la définition de sa propre raison d'être, et cela ne fait qu'enrichir la personnalité polymorphe de l'organisme réseau dans son ensemble[81] ». Le *condividuo* est donc un organisme composé de cellules autonomes et indépendantes qui collaborent de manière directe ou indirecte à l'élaboration d'une identité multiple, fruit de l'activité de chaque entité.

1. 4. 2. Le *copyleft*

Le refus de l'identité et l'élaboration d'une identité multiple créatrice amènent le LBP à reposer la question du statut de l'auteur et de celui de son œuvre car la question identitaire rejoint celle de la propriété intellectuelle : si "je" est "nous", à qui appartient l'œuvre produite ? C'est de cette interrogation que dérive le concept de *copyleft*.

La question de la propriété intellectuelle ne coïncide pas uniquement avec celle de l'identité de l'auteur : bien d'autres considérations viennent s'ajouter à cette dernière et incitent à reconsidérer le droit d'auteur : l'intertextualité et le plagiat, dont Luther Blissett est un ardent défenseur et adepte, ainsi que l'utilisation des nouveaux médias pour la diffusion de l'œuvre notamment.

La question du droit d'auteur est le cheval de bataille qui a fait connaître Luther Blissett au grand public, car sa position théorique est atypique dans le monde littéraire. Luther Blissett affirme qu'

> il est désormais évident que toute la production textuelle (au sens large, sémiologique) n'est autre, ne peut être rien d'autre, que le fruit de croisements intertextuels, de synthèses entre

[81] LUTHER BLISSETT, « Io sono lui come tu sei lui come tu sei me e noi siamo tutti assieme », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/335_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op*. *cit*., p. 75. « Ogni cellula del condividuo sintetizza una sua definizione della propria ragione di essere, e questo non fa che arrichire la personalità polimorfa dell'intero organismo rete. »

différents produits culturels, d'opérations sémiurgiques ; et que nous ne pouvons plus prétendre être "auteur" de rien, justement parce que nous sommes auteur de tout[82].

L'auteur n'existe plus, il n'est du moins plus cette figure démiurgique et géniale inspirée par les muses et créateur d'une œuvre originale : il est un artisan issu et au service de l'intelligence collective, il s'inspire des créations de ceux qui l'ont précédé, des légendes urbaines, des contes, et réassemble ce matériel par l'écriture. Si le concept d'auteur-artisan renvoie aux théories de Michel Foucault, dont nous aurons l'occasion de reparler, Luther Blissett prend pour références le Comte de Lautréamont et Bertolt Brecht, lesquels affirment respectivement que « le plagiat est nécessaire et le progrès l'implique[83] » et que « la propriété des idées n'existe pas[84] ». Le droit d'auteur est donc aux yeux du collectif « un instrument dépassé, une épave idéologique dont l'existence castre l'inventivité, limite le développement du "capital cognitif"[85] » et à ce titre Luther Blissett n'y a pas recours pour protéger ses œuvres.

Mais qu'en est-il dans la pratique? Comment se traduit cette prise de position théorique ?

Chaque œuvre signée Luther Blissett est, aux dires de Luther Blissett lui-même, « libre de *copyright*, librement reproductible, modifiable, perfectible, sans devoir répondre à aucune

---

[82] *Ibid*., p. 16. « È infatti ormai evidente che tutta la produzione testuale (in senso lato, semiologico) non è altro, né può essere altro, che frutto di incroci intertestuali, di sintesi tra differenti prodotti culturali, di operazioni semiurgiche; e che non possiamo più pretendere di dirci "autori" di nulla, proprio perché siamo autori di tutto ».

[83] « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste. », COMTE DE LAUTREAMONT, *Œuvres complètes, Poésies II*, Paris, José Corti, 1953, p. 381.

[84] C'est en tout cas ce qu'affirme Luther Blissett: « Nous contestons l'idée d'un génie individuel qui crée. Tout le monde contribue, l'inspiration divine n'existe pas. Nous sommes pour le plagiat et contre le *copyright*. Les idées circulent, la propriété privée des idées n'existe pas, comme disait Brecht. », in AMADUZZI Marina, « Maniaci, suicidi d'arte tutti risolti in tal blissett », *op. cit.* « Contestiamo l'idea di un genio individuale che crea. Tutti concorrono, l'ispirazione divina non esiste. Siamo per il plagio e contro il copyright. Le idee circolano, non esiste la proprietà privata delle idee come diceva Brecht. »

[85] WU MING, « Cosa pensiamo del copyright e delle leggi che lo difendono », in *Giap*, n°1, III[e] série, (« Una comunità aperta »), 10/06/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1iii.html#weiss>, ou « Intervista sul copyright alla newsletter dell'Associazione italiana biblioteche », *Giap !*, *op. cit.* p. 282. « uno strumento superato, un rottame ideologico la cui esistenza castra l'inventività, limita lo sviluppo del "capitale cognitivo" ».

autorité[86] ». Ce principe connaît diverses applications dans les publications du collectif, qui procède au cas par cas, selon la cellule du LBP et la maison d'édition. Certaines ouvrages ne reportent aucune mention de l'auteur (*Nemici dello Stato*[87], *Lasciate che i Bimbi*[88]), d'autres font figurer un très discret "No copyright" (*Mind Invaders*). *McNudo*, un curieux opuscule signé Luther Blissett et Cyrano Autogestito énumère en *incipit* « pas de copyright, liberté de penser, liberté de créer[89] », tandis que l'album *The open Pop Star* fait figurer l'étonnante mention, en anglais : « Pas de copyright pour les situations dont l'activité vise explicitement à extraire de l'idéologie capitaliste les relations, les plaisirs, les amours, la santé, les idées et les styles. REPRENEZ LE CONTRÔLE[90] ! »

En revanche *Netgener@tion*[91], le livre paru aux éditions Mondadori, cosigné par Giuseppe Genna et ensuite renié par Luther Blissett, est protégé par des droits d'auteurs et porte le timbre de la SIAE. En dehors de cette exception, qui trouve son explication dans l'origine controversée de la publication, Luther Blissett applique sa mention à toutes ses publications. Elle va cependant connaître une évolution certaine au fil du temps.

Avec Einaudi, éditeur bien plus imposant, qui commence à publier le collectif à partir de 1999, une formulation plus élaborée du refus du *copyright* s'impose : « Les auteurs et l'éditeur autorisent la reproduction, partielle ou totale, de cette œuvre et sa diffusion par voie télématique, pour l'usage personnel des lecteurs et non dans un but commercial[92] ». On trouve cette mention dans la deuxième édition de *Totò, Peppino e la guerra psichica* et dans *L'œil de Carafa*. Derrière ces lignes transparaît le style des futurs membres de Wu

---

[86] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. XX. « Tutto quanto viene firmato col nome multiplo è privo di copyright, liberamente riproducibile, modificabile, perfezionabile, senza dover rispondere ad alcuna Autorità ».

[87] LUTHER BLISSETT, *Nemici dello stato. Criminali, « mostri » e leggi speciali nella società di controllo*, Rome, Derive Approdi, 1999.

[88] L'ouvrage étant introuvable, nous ne pouvons pas certifier qu'aucune mention n'y figure, cela étant, il est librement diffusé sur Internet sans mention.

[89] LUTHER BLISSETT, Cyrano autogestito, *McNudo, 100 buone ragioni per stare alla larga da McDonald's*, Viterbe, Nuovi equilibri, 2004, (1re éd. 2001). « No copyright, libertà di pensare, libertà di creare ».

[90] LUTHER BLISSETT, *The open pop star*, *op. cit.* « No copyright for situations whose activity is explicitely oriented to take relations, pleasures, loves, wealth, ideas and styles out of the ideological rule of capital. RECLAIM! ». L'album de Yo Yo Mundi inspiré du roman *54* est en revanche sous les droits de la SIAE : YO YO MUNDI, WU MING, *54*, CD + livret, Il manifesto, 2004.

[91] LUTHER BLISSETT, *Netgener@tion, Manifesto delle nuove libertà*, Milan, Mondadori, 1996.

[92] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, *op. cit.*, p. 6.

Ming qui continueront de collaborer avec Einaudi et perfectionneront cette mention. A la fin de *New thing*, dans ce que Wu Ming 1 intitule « Titoli di coda », c'est-à-dire le "générique" de son roman, l'auteur continue de marteler sa conviction :

> New Thing a été écrit au mépris des lois obsolètes sur le copyright et la propriété intellectuelle, et contre une marée montante d'opérations répressives anti-"piraterie". Je n'aurais pas pu écrire ce livre sans la violation systématique des lois susnommées, dont la seule fin consiste à enfermer le savoir humain et à en barrer l'accès aux multitudes.
>
> Les programmes *peer-to-peer* m'ont permis de charger des chansons, des films et des documentaires quelques instants après en avoir appris ou m'en être l'existence, et à dénicher les enregistrements des discours de Malcolm X, Martin Luther king, Angela Davis, Ward Churchill, Howard Zinn et autres. Grâce au *file sharing*, j'ai trouvé sans difficulté les spectacles de Richard Pryor, qui sont de véritables cours de *spoken soul*. Je remercie du fond du cœur, ceux qui, chaque jour rendent tout cela possible, en animant la nouvelle économie de partage. Depuis sa naissance, le collectif Wu Ming apporte sa contribution à la lutte, grâce à la clause inspirée par le *copyleft* qui apparaît dans tous nos livres. Ces derniers sont téléchargeables gratuitement sur notre site www.wumingfoundation.com[93].

1. 4. 3. La mythopoïèse

Après le *condividuo* et le *copyleft*, le troisième principe fondateur est l'activité que le LBP appelle mythopoïétique. Le collectif reprend à son compte un concept développé notamment par John Ronald Reuel Tolkien dans les années trente[94]. L'auteur britannique a en effet théorisé un genre narratif dans lequel tout est créé de toutes pièces par l'auteur : les personnages, le monde qui les entoure, les origines de ce monde, sa géographie, et même parfois le langage, la cartographie, etc. Wu Ming s'inspire de cette définition et des théories des mythologues Joseph Campbell et Furio Jesi pour développer sa propre théorie mythopoïétique.

---

[93] WU MING 1, *New thing*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, Paris, Métailié, 2007 (1re éd. en langue originale 2004), p. 215.

[94] Le terme Mythopoïèse n'a pas été inventé par John Ronald Reuel Tolkien, mais ce dernier est certainement celui qui a contribué à la vulgariser et c'est le titre de l'un de ses poèmes publié en 1931 dans *Tree and Leaf* : TOLKIEN John Ronald Reuel, *Tree and Leaf*, New York, HarperCollins, 2001.

Selon Luther Blissett les mythes sont essentiels à l'homme. Tout comme l'eau ou l'air sont indispensables à la vie, les récits fondateurs sont indispensables à l'humanité. Ils permettent aux hommes de vivre en société, de partager des références communes et donc de se comprendre littéralement. Dans *Mind Invaders*, Luther Blissett s'appuie sur un épisode de *Star Trek*[95] pour démontrer la nécessité de l'existence et du renouvellement des mythes. Dans « Darmok », l'équipage de *L'Enterprise* rencontre les Tamariens, un peuple d'humanoïdes provenant de la planète Shantil III, dont le langage est entièrement constitué d'expressions faisant référence à son histoire ou à ses mythes. Dans un premier temps, la communication entre humains et Tamariens est impossible, même avec le traducteur universel, car ils ne partagent pas le même référentiel. Il faudra un siècle pour que les deux peuples puissent entrer en communication : elle ne pourra avoir lieu qu'au moment où deux personnages issus de chacun des deux peuples vivront ensemble des événements, se créant ainsi une histoire commune et bientôt des expressions communes qui leur permettront de se comprendre.

De la même façon, Luther Blissett se donne pour mission de renouveler les mythes, de les enrichir et d'en créer d'autres afin de nourrir l'imaginaire des hommes et d'empêcher que les récits fondateurs ne stagnent et ne deviennent sclérosants, ou soient détournés de manière réductrice, au service d'idéologies.

L'existence, l'histoire et les actions de Luther Blissett sont en elles-mêmes l'accomplissement de sa mission mythopoïétique : Luther Blissett est un héros imaginaire populaire, une « légende vivante[96] » en construction permanente. Il crée ses origines et narre ses propres gestes en signant de son nom ses actions et ses performances : « Luther Blissett en écrivant sa propre histoire réécrit l'histoire et s'y inscrit lui-même[97] ». Il devient le héros des rebelles, le Robin des bois de la fin du XX^{e} siècle, en venant au secours des opprimés du système médiatique, comme dans le cas de l'affaire de Viterbe, où Marco Dimitri est lynché par la presse pour une affaire de pédophilie dont Luther Blissett démontre publiquement qu'elle repose davantage sur un battage médiatique et une

---

[95] *Star Trek : The next generation*, KOLBE Winrich (réalisateur), « Darmok », épisode 2, saison 5, 1991.

[96] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. XIV. « l'eroe popolare è una leggenda vivente ».

[97] *Ibid.*, p. 85. « Luther Blissett scrivendo la propria storia riscrive la storia e si autostoricizza ».

instruction frôlant l'hystérie que sur des faits avérés. Les membres de Luther Blissett participent par ailleurs à l'action des *Tute Bianche*[98], ces manifestants altermondialistes pacifiques, dont l'action est qualifiée par le collectif de « pratique de la mythopoïèse en période de catastrophe[99] », et dont nous reparlerons.

L'activité mythopoïétique de Luther Blissett répond à son besoin de modifier la perception du réel, et même de le transformer par l'action directe et surtout par le biais de la fiction. Comme le démontre Luca Damiani dans son ouvrage *Bufale, breve storia delle beffe mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett*[100], les légendes urbaines que Luther Blissett introduit ou amplifie dans le système médiatique ont une incidence sur le réel et inscrivent le collectif dans la lignée d'Orson Welles, qui avait réussi en 1938 à créer un mouvement de panique aux Etats-Unis en annonçant à la radio une attaque de Martiens.

Ainsi, l'activité de Luther Blissett est narrative à tous les niveaux : Luther Blissett est l'auteur de sa propre mythologie, il entreprend de réélaborer les légendes urbaines et de les distiller dans le système médiatique, enfin, à l'issue du "plan quinquennal", il devient auteur au sens littéraire du terme, en publiant le roman *L'œil de Carafa*.

L'activité mythopoïétique porte le LBP vers l'écriture et ce, dès les débuts du projet. Le choix de la littérature et de l'écriture d'un long roman peut paraître surprenant, car on associe plus facilement Luther Blissett à des opérations ciblées, brèves, marquantes, plutôt qu'à des actions de grande ampleur. En réalité, Luther Blissett montre déjà avant la publication de son roman une certaine aptitude à traiter des sujets de manière développée et à publier des ouvrages sérieux. C'est ce qu'on observe tout d'abord dans l'affaire de Viterbe, où le collectif, pendant près d'un an, intervient dans la presse par de nombreux canulars, afin de discréditer les médias qui font le jeu d'une campagne de terreur collective, chasse moderne à la sorcière pédophile ; puis dans la publication de *Mind Invaders* et de *Totò, Peppino e la guerra psichica* qui sont deux ouvrages élaborés et d'une certaine qualité intellectuelle. Enfin, c'est surtout la parution de *Nemici dello Stato*, qui

---

[98] Les "combinaisons blanches", mouvement altermondialiste actif entre 1994 et 2001.

[99] WU MING 1, « Tute bianche : la prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe », *wumingfoundation.com*, 2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/monaco.html>, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 30-40.

[100] DAMIANI Luca, *Bufale, Breve storia delle beffe mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett*, Rome, Castelvecchi, 2004.

laisse présager celle de *L'œil de Carafa*, car les deux ouvrages sont les deux faces d'une même médaille, comme nous aurons l'occasion de le voir.

1. 5. Luther Blissett auteur littéraire

Luther Blissett est l'auteur de plusieurs ouvrages dont un roman publié en 1999, *L'œil de Carafa*, titre français de *Q*. Ce roman est la mise en application des principes du LBP : c'est à la fois le résultat d'un travail collectif, une action remarquable du héros Luther Blissett et une narration épique de qualité.

L'intrigue de *l'œil de Carafa* se situe dans l'Europe du XVI^{e} siècle, sur fond de Réforme et de Contre-réforme. Elle retrace les vicissitudes d'un anonyme rebelle anabaptiste aux mille surnoms qui lutte pour un monde plus juste, contre l'ordre établi par les puissants de ce monde : les princes, l'Eglise catholique, les banquiers Fugger, etc. Son *alter ego* et ennemi juré porte lui aussi un pseudonyme : il s'agit de "Q" (pour Qoelet, l'Ecclesiaste), un agent du cardinal et contrôleur de l'inquisition Gian Pietro Carafa, futur Pape Paul IV.

En même temps, *L'œil de Carafa* peut être lu comme l'allégorie du LBP. Tout comme Luther Blissett, le protagoniste du roman est un activiste sans nom qui opère sous pseudonyme pour s'infiltrer dans les organismes du pouvoir qu'il souhaite saboter (les banquiers Fugger / les médias), incite à la rébellion (la révolte des Rustauds / les *Tute Bianche*), utilise des moyens modernes de communication (les premiers tracts / les débuts d'Internet), diffuse des œuvres et des idées subversives (*Il Beneficio di Cristo* / *Lasciate che i bimbi*). Le narrateur va même jusqu'à créer un personnage virtuel (Tiziano l'anabattista) qu'il fait vivre en l'incarnant à l'occasion.

De nombreuses phrases prononcées par le protagoniste laissent transparaître la philosophie de Luther Blissett et sa vocation littéraire, ainsi : « les livres ont un charme particulier » ; « je me rends compte que je prends goût à ce récit. J'éprouve du plaisir à susciter attente et intérêt[101] ».

---

[101] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, *op. cit.*, p. 224 ; *Q*, *op. cit.*, p. 184. « I libri hanno un fascino particolare » ; *L'œil de Carafa*, *op. cit.*, p. 224 ; *Q*, *op. cit.*, p.185. « mi rendo conto che comincio a provare gusto nel raccontare. Mi compiaccio di creare attesa, interesse ».

Le roman est donc conceptuellement et thématiquement l'œuvre la plus blissettienne qui soit. Et pourtant la parution de *L'œil de Carafa* marque la fin du LBP. Comment expliquer ce paradoxe ?

A l'origine de *L'œil de Carafa* il y a aussi la volonté de surprendre et de marquer les esprits avec une œuvre qui « désoriente les médias en les contraignant à parler de l'œuvre de Blissett pour sa valeur spécifique et pas seulement comme de l'énième bizarrerie des "jeunes pirates médiatiques"[102] ». La publication du roman est à ce titre ironiquement désignée par l'expression "Opération Diên Biên Q" : ce jeu de mots entre le titre italien du roman (*Q*) et le nom de la bataille qui marqua la défaite de l'armée coloniale française face à celle du colonel Giap en Indochine, illustre le caractère offensif de cette démarche. Par cette opération surprenante, le collectif espère parvenir à s'introduire parmi les acteurs de premier plan de l'industrie culturelle et du monde de l'édition.

Avec le succès italien et bientôt international[103] de *L'œil de Carafa*, aussi bien public, et critique qu'éditorial, Luther Blissett passe donc du jour au lendemain de l'*underground* à "l'overground" : un changement de milieu radical et difficilement compatible avec le caractère anticonformiste du collectif.

Mais la véritable incompatibilité entre Luther Blissett et la parution de *L'œil de Carafa* réside dans l'appropriation du pseudonyme par les quatre auteurs du roman et la récupération (orchestrée ou non) de sa mythologie à des fins sinon personnelles, du moins particulières et bientôt extérieures au LBP. Le succès du roman ne va pas à la gloire du LBP, mais à celle des auteurs qui finissent par dévoiler leurs quatre noms : Fabrizio Belletati, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo et Federico Guglielmi. Cette sortie de l'ombre est très habile : dans un premier temps, la marque Luther Blissett offre au roman une certaine publicité que le mystère du pseudonyme contribue à accentuer. Le dévoilement de l'identité des auteurs permet dans un deuxième temps que l'attention des lecteurs se tourne davantage vers l'œuvre que vers les mystères entourant l'auteur, il permet aussi aux quatre

---

[102] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. XL. « disorientasse i mass media constrigendoli a parlare dell'opera di Blissett per il suo valore specifico e non solo come l'ennesima fantasia dei "giovani pirati mediatici" ».

[103] A l'exception de la France, en raison, selon Wu Ming, du titre traduit, moins percutant que la lettre Q conservée dans toutes les autres langues, et en raison de la traduction de Nathalie Bauer dont le collectif n'est pas satisfait.

auteurs de *L'œil de Carafa* de s'attribuer, volontairement ou non, les gloires du collectif ouvert.

Malgré l'importance qu'ils attachent à minimiser cette sortie de l'anonymat, en présentant notamment dans un premier temps ces noms comme « vrais ? faux ? […] cela n'a aucune importance[104] » et en introduisant effectivement parmi eux un énième pseudonyme (derrière Fabrizio Belletati se cache en réalité Roberto Bui), il s'agit bien d'une entorse à l'une des valeurs essentielles du LBP que les auteurs justifient par des raisons pratiques liées à la promotion du roman :

> Etant donné que l'opération "L'œil de Carafa" ne peut être gérée que par ceux qui ont écrit le roman (il faut le promouvoir, le présenter, en parler en connaissance de cause, évoluer – non plus en amateurs - dans le monde de la grande édition, etc.) et étant donné que la presse, avec une simple enquête, avait déjà retrouvé les noms des auteurs avant même que le livre paraisse, il nous a semblé inutile de perdre du temps et de l'énergie dans une activité de diversion, que nous aurions dû poursuivre pendant des mois et qui aurait pris le pas sur le roman, en remettant continuellement au premier plan le problème de la nécessité pour nous quatre d'y être sans y être. Nous avons décidé de rendre publics nos quatre noms […] qui entrent dans la mythologie blissettienne, à la disposition de ceux qui voudront la manipuler ultérieurement et contribuer à l'enrichir. Et vous pouvez être sûrs que les auteurs de *L'œil de Carafa* feront partie de ceux-là[105].

En dépit de ces bonnes intentions et de la promesse que, en cas de succès du roman, la politique blissettienne serait de relancer « le pseudonyme et ses activités à un plus haut niveau[106] », non seulement le LBP ne sera à nouveau actif que de manière très sporadique, mais il sera bientôt délaissé par les quatre auteurs au profit de la fondation Wu Ming.

---

[104] LUTHER BLISSETT, « I mille nomi di Luther Blissett », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/412_it.html>. « veri? falsi? [...] non ha alcuna importanza ».

[105] *Ibid.* « Dal momento che l'operazione "Q" non può che essere gestita da chi quel libro lo ha scritto (occorre promuoverlo, presentarlo in giro, parlarne con cognizione di causa, muoversi - non più da comprimari - nel mondo della grossa editoria, ecc.) e dal momento che la stampa, con una minima indagine, era già risalita ai nomi degli autori prima ancora che il libro uscisse, ci è sembrato inutile perdere tempo ed energie in un'attività di depistaggio che avrebbe dovuto protrarsi per mesi e che avrebbe sottratto spazio al romanzo, rimettendo continuamente in primo piano il problema della necessità per noi quattro di esserci senza esserci. Abbiamo deciso di rendere noti quattro nomi [...] che entrano a far parte della mitologia blissettiana, a disposizione di chi vorrà ulteriormente manipolarla e contribuire ad arricchirla. E tra costoro si può star certi che si troveranno anche gli stessi autori di "Q". »

[106] *Ibid.* « rilanciando l'intera pratica blissettiana ad un livello più alto ».

1. 6. La fin du LBP ?

En décembre 1999, le collectif se livre à un *seppuku* symbolique : tout comme les samouraïs, les vétérans du LBP se suicident et marquent ainsi la fin du "plan quinquennal". A travers cette énième et ultime farce, Luther Blissett exprime sa volonté de surprendre encore et toujours, et de ne pas épuiser le concept. A l'instar de Cary Grant, acteur cité par le LBP et par la suite promu au rang de personnage dans le roman *54* signé Wu Ming, le collectif estime que « mieux vaut partir un instant plus tôt, en laissant les gens sur leur faim, qu'un instant plus tard, en les ayant ennuyés[107] ».

Cependant, selon les membres du collectif candidats au suicide symbolique, rien n'empêche qui le souhaite de continuer à utiliser le pseudonyme. Le *seppuku* est présenté comme « le début d'une nouvelle phase, d'une nouvelle façon de se servir du visage et du nom [de Luther Blissett][108] ». Ce suicide a donc pour vocation à laisser la place à du "sang neuf" au sein du collectif, de renouveler les cellules de l'organisme multiple : « Le seppuku est une suggestion pour tous ceux qui utilisent le nom depuis au moins un lustre, pour laisser place à de nouveaux styles de cet art martial[109] ».

Ce suicide a une deuxième vocation, assumée par les suicidés eux-même selon ces termes : « Le suicide de Blissett signifie qu'il faut cesser de signer avec ce sigle, tout en poursuivant le chemin[110] », il s'agit donc de permettre aux vétérans du LBP de s'investir dans d'autres projets. Il constitue aussi et surtout la façon la plus élégante pour les quatre auteurs de *L'œil de Carafa* de quitter le LBP et de se consacrer à leur nouveau projet.

Mais après le *seppuku*, la relève peine à exister, ne donnant véritablement signe de vie qu'à travers un seul ouvrage, *Vangelo nichilista*, qui a paru de manière isolée sur Internet en 2008. La publication de *L'œil de Carafa* et le *seppuku* annoncent donc la fin de Luther Blissett et dévoilent les limites d'un projet voué à ne pas durer. Le principe du

---

[107] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. IX. « Meglio andarsene un minuto prima, lasciandoli con la voglia, piuttosto che un minuto dopo, avendoli annoiati. »

[108] *Ibid*., p. VIII. « Così il seppuku non è la fine di Luther Blissett, ma l'inizio di una nuova fase, di un nuovo modo di servirsi della sua faccia e del suo nome. »

[109] *Ibid*. « Il seppuku è un suggerimento per tutti coloro che usano il nome da almeno un lustro, per dare spazio a nuovi stili di quest'arte marziale ».

[110] *Ibid*. « il suicidio di Blissett signific[a] smettere di firmarsi con quella sigla, ma proseguire un cammino ».

renoncement à l'identité est un fondement du LBP qui est difficile à maintenir. Soutenu à l'origine dans le but de soustraire les activistes signant Luther Blissett aux normes d'un système étatique qui cherche toujours un responsable, le maintien de l'anonymat s'avère problématique dès lors que les actions signées Luther Blissett nécessitent d'être menées sur le long terme comme lors de la promotion de *L'œil de Carafa*, qui a abouti au dévoilement de l'identité des auteurs.

Au vu de la chronologie des publications et des farces médiatiques réalisées, on peut considérer que le LBP aura duré moins de dix ans (le plus fort de son activité se situant entre 1994 et 1999), en raison de sa nature complexe et contradictoire. Né au carrefour des combats estudiantins bolonais, des groupuscules activistes, de l'art postal et de l'héritage des avant-gardes historiques, le LBP concrétise bon nombre d'aspirations des mouvements culturels *underground*. Ce groupe fluctuant, anarchiste et indéfinissable va pourtant connaître une mutation qui le fait passer de l'*underground* au monde de la grande édition, par l'action d'une cellule plus entreprenante que les autres : celle de Bologne. La parution de *L'œil de Carafa* cristallise toutes les contradictions du projet et en détermine la fin. Les vétérans s'étant retirés du projet, la créature protéiforme peine à se renouveler. Les candidats pour reprendre le flambeau sont rares. L'année 1999, année du *seppuku* et de la publication de *L'œil de Carafa* marque donc l'apogée et le déclin du projet. Le *seppuku* représente une étape dans le parcours des membres qui forment le noyau dur du LBP, un tremplin qui leur permettra de se lancer dans une nouvelle aventure : celle de Wu Ming.

Chapitre 2 : Wu Ming

2. 1. Wu Ming : fondation, objectifs, fondements

Les quatre auteurs de *L'œil de Carafa* décident de former ensemble un nouveau collectif nommé Wu Ming pour poursuivre l'activité littéraire commencée sous le nom Luther Blissett. Tandis qu'ils travaillent sur leur premier roman post-Luther Blissett (*54*), ils accueillent en leur sein un cinquième membre, Riccardo Pedrini (également issu du LBP selon certaines sources[111]). Comment fonctionne ce nouveau collectif ? En quoi est-il différent du précédent ? Pourquoi se forme-t-il autour du projet littéraire ? Après le succès de *L'œil de Carafa* sous le pseudonyme Luther Blissett, pourquoi ses auteurs décident-ils de changer de nom?

Le choix du pseudonyme collectif Wu Ming est hautement symbolique et moins hasardeux que celui du précédent projet. En chinois, le premier idéogramme 无 (wú) signifie "sans", "non-valeur" tandis que le second 名(míng), signifie "nom". L'ensemble vaut donc pour "anonyme" et il est, selon Wu Ming, utilisé par les dissidents chinois pour signer leurs tracts politiques contestataires. Sans nom, comme Luther Blissett, dont le nom masquait celui des individus qui l'animaient, Wu Ming ne met pas en avant l'identité de ses membres, bien que cette dernière soit connue.

Selon le ton utilisé pour prononcer la syllabe wu (wú 无, wǔ 五) celle-ci peut aussi signifier "cinq", et donc "cinq noms" pour un collectif constitué de cinq personnes lors de sa formation. Ce jeu de mot est toutefois davantage occidental qu'oriental car il est uniquement basé sur le pinyin (et une prononciation erronée du ton).

Le choix d'un nom chinois témoigne d'un regard porté vers un pays qui, selon le collectif, incarne le futur de la planète, en termes d'enjeux écologiques, politiques, économiques, culturels et démographiques :

---

[111] AMICI Marco, « La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming », *op. cit.*, p. 8. Cette information n'est toutefois confirmée nulle part ailleurs par Wu Ming.

> Le choix d'un nom chinois est aussi dû à notre conviction que le futur de la communauté humaine dépend en grande partie de ce qui se passera et de ce qui se passe du côté du Pacifique. Aucune conscience socio-écologique, aucune critique pratique des déséquilibres existants, qu'il s'agisse de la surpopulation, du contrôle des ressources ou des pillages du capitalisme, ne peut aujourd'hui faire l'économie de la création de ponts culturels avec l'Extrême Orient, et en particulier la Chine continentale : c'est là que presque tout se joue, aussi bien en termes de catastrophe globale (humaine, environnementale…) qu'en termes de recherche d'alternatives ; c'est là que l'imaginaire de la planète est en train de se déplacer[112].

Wu Ming indique aussi que son nom fait référence à la citation du Tao Tö King, l'un des plus célèbres textes du taoïsme : « wúmíng tiāndì zhī shǐ[113] ».

A propos des objectifs qu'il se fixe, le collectif emploie le terme de « mission[114] ». En janvier 2000, lors de l'ouverture de ce qu'il nomme la "fondation Wu Ming", en raison de sa mission de service public et la possibilité de lui verser des dons, Wu Ming publie une « Dichiarazione d'intenti » qui énumère ses objectifs et dresse les principes-clefs du projet. Wu Ming se définit comme une entreprise, à la fois « laboratoire de design littéraire » et fournisseur de « services narratifs », géré par un « collectif d'agitateurs de l'écriture[115] ». La fondation entend conserver la philosophie du LBP, mais en l'appliquant au domaine littéraire : « radicalité des propositions et des contenus, glissements identitaires, hétéronomie et tactiques de communication-guérilla, le tout appliqué à la littérature et, plus généralement, finalisé à *raconter des histoires*[116] ». Là où Luther Blissett se caractérisait

---

[112] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.*, p. 246. « La scelta di un nome cinese è dovuta anche alla convinzione che il futuro della comunità umana dipenda in larga misura da ciò che succederà e sta succedendo sul versante del Pacifico. Nessuna coscienza ecologico-sociale, nessuna critica pratica degli squilibri esistenti tra sovrappopolazione, controllo delle risorse e razzia capitalistica può oggi prescindere dalla creazione di ponti culturali con l'Estremo Oriente, e in particolare con la Cina continentale: è là che si gioca quasi tutto, tanto in termini di catastrofe globale (umana, ambientale...) quanto in termini di ricerca di alternative ; è là che va spostandosi l'immaginario del pianeta. »

[113] Wu Ming 1, « WM/Tiziano Scarpa Face off », *Ilprimoamore.com*, 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf>, p. 2. « sans nom est l'origine du ciel et de la terre ».

[114] WU MING, « Wu Ming 3 non è più nel collettivo », in *Giap*, n°1, IX[e] série, (« Venite a vedere se ci siamo arresi »), 09/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1_IXa.htm#gummo>.

[115] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.*, p. 245. « Wu Ming è un laboratorio di design letterario » ; « impresa indipendente di "servizi narrativi" » ; « un collettivo di agitatori della scrittura ».

[116] *Ibid*. « radicalità di proposte e contenuti, slittamenti identitari, eteronimie e tattiche di comunicazione-guerriglia, il tutto applicato alla letteratura e, più in generale, finalizzato a *raccontare storie* ».

par le chaos et l'anarchie, Wu Ming entend rationaliser ses pratiques tout en les restreignant au seul domaine littéraire :

> Le LBP était ce qu'il y avait de plus transmédiatique qu'on puisse imaginer, mais il l'était de manière chaotique, "rhizomatique" et désorganisée. Le passage d'un média à un autre pouvait avoir lieu à n'importe quel stade et n'importe quand, et les pratiques textuelles étaient vécues comme interchangeables : une émission radiophonique avait la même valeur qu'une performance de rue, une farce médiatique était l'équivalent d'un livre. La rédaction de *L'œil de Carafa* (1995-1998) avait bien sûr une grande importance stratégique, mais la forme-roman était vue comme une possibilité parmi les nombreuses formes utilisées par Blissett. Une fois le LBP dissout et le collectif Wu Ming fondé, nous nous sommes demandé comment continuer à être transmédiatiques, mais cette fois-ci en partant de l'écriture dans sa spécificité, de la littérature, de la narration des histoires[117].

Le collectif évoque sa spécialisation dans le domaine littéraire comme allant de soi, et n'explique à aucun moment les raisons qui l'ont poussé vers ce choix. On peut toutefois s'interroger sur les raisons du choix de la littérature comme spécialisation. Le collectif aurait pu exprimer sa veine narrative dans la musique ou dans le cinéma : pourquoi préférer la littérature ? L'analyse de l'ensemble du projet Wu Ming nous permettra de nous prononcer sur cette question par la suite.

En parallèle à cette activité de production littéraire, le collectif souhaite se consacrer à la promotion de narrations extérieures à Wu Ming. En fait, cela restera une déclaration de principe, comme Wu Ming lui-même le reconnaîtra[118].

---

[117] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 46. « L'Lbp era quanto di più transmediale si potesse immaginare, ma lo era in maniera caotica, "rizomatica" e non organizzata. Il passaggio da un medium all'altro poteva avvenire in qualunque punto e in qualunque momento, e le pratiche testuali erano vissute come intercambiabili : una trasmissione radiofonica valeva una performance di strada, una beffa mediatica valeva un libro. La stesura di Q (1995-1998) era certo di grande importanza strategica, ma la forma-romanzo era vista come una delle tante forme utilizzate da Blissett. Una volto sciolto l'Lbp e fondato il collettivo Wu Ming, ci ponemmo il problema di come continuare a essere transmediali, ma stavolta partendo dallo specifico della scrittura, della letteratura, del raccontare storie. »

[118] Wu Ming revient sur le programme qu'il avait annoncé en 2000 et reconnaît l'échec de ce point : « Parmi les intentions initiales on cite aussi – en passant – la promotion, l'édition, le lancement de produits "extérieurs" au collectif. Pure illusion. A moins d'être des professionnels (payés et équipés dans ce but) et d'appartenir à une collection ou une maison d'édition, il est très difficile de se consacrer à une telle activité », WU MING, « Postilla 2003 – Siamo ancora vivi, bastardi ! » in *Giap* n°1, IV[e] serie, (« Numero speciale di inizio anno e inizio serie »), 01/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap1_IVa.html#bastardi>, *Giap !*, *op. cit*, p. 299. « Tra gli intenti iniziali – en passant – si cita anche lo scouting, l'editing, il lancio di prodotti "esterni" al collettivo.

Après l'expérience *underground* du LBP et grâce au succès de *L'œil de Carafa*, Wu Ming entend profiter de sa position dans le système médiatique pour accomplir une "mission" que nous pouvons qualifier d'humaniste : élaborer des récits complexes qui nourrissent la culture et fournissent des éléments de pensée à ses lecteurs, en créant un lien social pour les communautés. Cela se traduit par l'écriture de romans qui « racont[ent] les communautés, les communautés en lutte surtout, ce qui leur donne leur cohésion et ce qui à un moment donné les met en crise, racont[ent] la "théologie du commun", c'est-à-dire l'évolution de l'échange, du partage, du mythe collectif[119] ».

Ces nobles intentions font toutefois l'objet de nombreuses critiques, notamment de la part d'anciens membres de Luther Blissett. L'évolution de l'action des auteurs de *L'œil de Carafa* lors de leur passage du LBP à la fondation Wu Ming et, surtout, leur arrivée dans le système médiatique, sont souvent considérées comme très ambiguës : s'agit-il d'une stratégie radicale mais sincère, ou bien derrière ce « nicodémisme culturel et politique », pour reprendre l'expression d'Andrea Cortellessa[120], se cachent la mauvaise foi et l'arrivisme de Wu Ming ? C'est l'une des questions auxquelles nous tâcherons de répondre par la suite.

2. 2. Les membres de la fondation Wu Ming

Du projet Luther Blissett à Wu Ming, la volonté de ne pas mettre en avant l'identité des membres du collectif a perduré. Les cinq membres de Wu Ming refusent d'être photographiés et, s'ils ne cachent pas leur identité réelle, ils ne la mettent pas en avant. Lorsqu'il est question de l'un des membres de Wu Ming, ce dernier apparaît sous un pseudonyme personnel composé du nom du collectif accompagné du numéro

---

Pura illusione. A meno di essere "organici" (leggi : stipendiati e attrezzati all'uopo) a qualche collana o casa editrice, è molto difficile dedicarsi a un'attività simile. »

[119] WU MING, « 2006, il sabbatico di Wu Ming nella sua fase "dura" », in *Giap* n°4, VII[e] serie, (« Sabbatico fase "dura" »), 18/01/2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap4_VIIa.htm>. « racconta[no] le comunità, soprattutto le comunità in lotta, quel che le tiene insieme e quel che a un certo punto le mette in crisi, racconta[no] la "teleologia del comune", cioè l'evolversi dello scambio, della condivisione, del mito collettivo. »

[120] CORTELLESSA Andrea, « Ipocalittici o integrati – Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale », in *L'indice dei libri*, n°7/8, année XVI, Juillet/août 1999, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/140799.html>.

correspondant à l'ordre alphabétique des noms de famille de chaque membre. Roberto Bui est ainsi Wu Ming 1 (ou *Wu Ming Yi* en chinois), Giovanni Cattabriga Wu Ming 2 (*Wu Ming Liang*), Luca di Meo Wu Ming 3 (*Wu Ming San*), Federico Guglielmi Wu Ming 4 (*Wu Ming Si'*) et Riccardo Pedrini Wu Ming 5 (*Wu Ming Wu*). En dehors de leur patronyme, les membres du collectif ne diffusent pas d'informations les concernant :

> Opacité envers les médias en ce qui concerne nos vies privées (les lubies et les petites affaires de chacun d'entre nous). Dès le début (janvier 2000), nous avons annoncé clairement cette ligne de conduite : nous ne ferions pas les clowns, nous ne serions pas de la chair à potins, nous n'ennuierions pas nos lecteurs avec des questions privées extérieures à nos projets littéraires, politiques, poétiques[121].

Malgré le caractère collectif du groupe et son désir de ne pas céder à l'usage qui veut que l'on dresse une biographie de l'auteur-individu, il nous semble opportun de présenter les différents membres afin de les situer dans un contexte géographique, culturel et sociologique.

Les informations que Wu Ming distille çà et là donnent un aperçu du milieu dans lequel évoluent les cinq auteurs, tous des hommes. Nés autour des années soixante-dix, ils proviennent d'horizons professionnels et sociaux différents mais de la même aire géographique : l'Emilie-Romagne. Ils se connaissent depuis de nombreuses années, ont fréquenté la même Université (Bologne) et ont participé au LBP, le cas de Riccardo Pedrini n'étant pas tranché.

Wu Ming 1, alias Roberto Bui, est la figure la plus exposée du collectif : il est omniprésent sur Internet et s'investit dans de nombreux projets avant même la fondation du LBP : il est à l'origine de Transmaniacon, il fait partie des membres fondateurs du LBP et sera l'une des figures de proue des *Tute Bianche*. Il est originaire de Ferrare mais vit à Bologne depuis les années quatre-vingt-dix. Il est petit-fils de résistants communistes (son grand-père a été déporté au camp de Mauthausen). Il est diplômé en histoire et a passé une partie de ses études universitaires au Royaume Uni. Sa maîtrise de l'anglais lui vaut d'être l'un

[121] WU MING, « Wu Ming 3 non è più nel collettivo », *op. cit.* « opacità verso i media per quel che riguarda le nostre vite private (le fisime e seghe di ognuno di noi). Fin dall'inizio (gennaio 2000), la annunciammo come nostra linea di condotta : non avremmo fatto i pagliacci, non saremmo stati carne da gossip, non avremmo angustiato i lettori con questioni private estranee ai nostri intenti letterari, politici, poetici. »

des traducteurs en italien d'Elmore Leonard, de Walter Mosley et de Stephen King. Outre les romans écrits collectivement dans le cadre du LBP et de Wu Ming, Roberto Bui est l'auteur de *Transmaniacalità e Situazionauti* et, sous le pseudonyme Wu Ming 1, il a publié le roman *New thing* et l'essai *New Italian Epic*[122]. Il a aussi utilisé le pseudonyme Fabrizio F. Belletati du temps du LBP, à l'occasion de farces médiatiques et lors de la révélation des noms des quatre auteurs de *L'œil de Carafa*.

Wu Ming 2, Giovanni Cattabriga, est le seul membre du collectif né à Bologne. Il est diplômé en philosophie. Il est l'auteur des romans "solistes" *Guerre aux humains*, *Il sentiero degli dei* et *Timira*, coécrit avec Antar Mohamed[123]. On lui doit aussi la publication de différents projets littéraires et multimédias : *La ballata del Corazza*, *Pontiac. Storia di una rivolta*, et *Basta uno sparo. Storia di un partigiano italo-somalo nella resistenza italiana*[124].

Wu Ming 3, Luca di Meo, est le membre le plus effacé du collectif. Il n'a publié aucun roman "soliste", il apparaît rarement dans les interviews et il signe peu de billets sur le site *wumingfoundation.com*. On ignore les raisons qui l'ont poussé à quitter le collectif au printemps 2008. Le collectif évoque des problèmes de "nature personnelle" et dément la thèse d'un départ lié à un désaccord politique, idéologique ou poétique concernant le projet :

> S'il y avait eu des désaccords politiques, idéologiques, ou *carrément poétiques*, nous vous les aurions décrits dans les moindres détails. Mais la situation est différente, il n'y a rien de "public" à exposer. Vous devrez vous en contenter, que personne ne nous demande d'ajouter quoi que ce soit[125].

---

[122] La version électronique de *New Italian Epic* est signée Wu Ming 1, tandis que la version publiée par Einaudi, qui comprend en outre le texte de Wu Ming 2 « La salvezza d'Euridice », est signée par le collectif.

[123] WU MING 2, *Guerra agli umani*, Turin, Einaudi, 2004, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, (*Guerre aux humains*), Paris, Métailié, 2007 ; *Il sentiero degli Dei*, Portogruaro, Ediciclo, 2010 ; WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, Turin, Einaudi, 2012.

[124] WU MING 2, CATACCHIO Onofrio, *La ballata del Corazza*, Scandiano, Edizioni BD, 2005 ; WU MING 2, CAMUNCOLI Giuseppe, LANDINI Stefano, *Pontiac, Storia di una rivolta*, Reggio Emilia, Vincent Books, 2010 ; WU MING 2, *Basta uno sparo*, livre + CD, Massa, Transeuropa, 2010.

[125] WU MING, « Wu Ming 3 non è più nel collettivo », *op. cit.* « Fossero stati dissensi politici, ideologici *o addirittura poetici*, ve li avremmo descritti nei minimi dettagli. Ma il caso è diverso, non c'è nulla di "pubblico" da esporre. Dovrà bastarvi, nessuno ci chieda di aggiungere altro. »

Wu Ming 4, alias Federico Guglielmi, est né en 1973 d'un père ouvrier et d'une mère enseignante. Il est diplômé en philosophie et vit à Bologne. Son nom civil apparaît en première ligne de l'affaire Harry Kipper lors de la farce médiatique réalisée en 1994-1995. En tant que Wu Ming 4, il est l'auteur du roman *Stella del mattino* et de l'essai *L'eroe imperfetto*[126].

Wu Ming 5, Riccardo Pedrini, est le cinquième élément du collectif, par ordre alphabétique et chronologique. Il est né à Ankara, la capitale turque, en 1964 et a suivi un cursus d'études de philosophie qu'il n'a jamais mené à son terme. En 1981 il devient le guitariste des Nabat, groupe culte de la scène italienne punk qui se sépare à l'automne 1998. Il publie en 1997 *Skinhead*, puis *Ordigni. Storia del punk a Bologna* ainsi que *Ribellarsi è giusto. Arti marziali, filosofia e pensiero rivoluzionario dal compagno Mao a Bruce Lee* en 1998[127]. Sur les conseils de Roberto Bui, il se lance à la fin des années quatre-vingt-dix dans l'écriture de son premier roman, *Libera Baku ora*[128], et rejoint ensuite le collectif Wu Ming. Sous le pseudonyme Wu Ming 5, il publie deux romans : *Havana Glam* en 2001, et *Free Karma Food* en 2006[129]. En parallèle à son activité de romancier, il enseigne la boxe thaïlandaise et il aurait repris sa guitare au sein des Nabat au cours de l'année 2010.

Le "collectif" Wu Ming ne se veut pas une somme d'individus, mais un "ensemble". De l'iconographie au fonctionnement, tout souligne la dimension collective du groupe. Concernant la représentation iconographique, tandis que Luther Blissett présentait un portrait quasi-officiel, la fondation Wu Ming affiche une photographie de groupe sur son site *wumingfoundation.com*, dont il existe deux versions[130]. Les deux images représentent cinq danseurs sans visage et sont accompagnées de la devise empruntée au Sous-commandant Marcos, de l'armée zapatiste de libération nationale : « Cette révolution est

---

[126] WU MING 4, *Stella del mattino*, Turin, Einaudi, 2008 ; *L'eroe imperfetto*, Milan, Bompiani, 2010.

[127] PEDRINI Riccardo, *Skinhead*, Rimini, NdA press, 1997 ; *Ordigni, Storia del punk a Bologna*, Rome, Castelvecchi, 1998 ; *Ribellarsi è giusto, Arti marziali, filosofia e pensiero rivoluzionario dal compagno Mao a Bruce Lee*, Rome, Castelvecchi, 1998.

[128] PEDRINI Riccardo, *Libera Baku ora*, Rome, Derive Approdi, 2000.

[129] WU MING 5, *Havana Glam*, Rome, Fanucci, 2001; *Free Karma Food*, Milan, Rizzoli, 2006.

[130] Voir annexe 3.

sans visage[131] », en témoignage de la volonté des membres du collectif de continuer à préserver sinon l'anonymat, du moins la discrétion concernant leur identité.

En 2008, à la suite du départ de l'un des membres du collectif, la fondation Wu Ming se dote d'une nouvelle photographie de famille[132] qui ne compte plus que quatre personnages issus d'un photomontage. Cette fois-ci les personnages ont un visage : celui du président égyptien Nasser, dupliqué en quatre exemplaires. Fidèles à leur principe de discrétion, les membres de Wu Ming persistent dans leur volonté de ne pas mettre leurs personnalités en avant et portent pour masque le visage d'un symbole du Tiers-monde et de la décolonisation. Les corps sont ceux des musiciens du Quartetto Buganè, un groupe musical populaire dans la Bologne des années soixante soixante-dix, avec leurs instruments. Un cinquième instrument ainsi qu'un point lumineux à hauteur des visages rappellent que le collectif a compté cinq membres.

2. 3. Un collectif et des "solistes"

Le collectif a une façon double de procéder : il produit des œuvres aussi bien collectives qu'individuelles. Tandis que les premières sont signées Wu Ming, les secondes sont attribuées au membre qui en est l'auteur sous son nom de plume du collectif assorti de son numéro. Selon que les romans sont l'œuvre du collectif dans son ensemble ou de l'un de ses membres, le processus d'écriture varie.

Les romans collectifs sont pensés, élaborés, rédigés et corrigés par tous les membres du groupe, qui adoptent une méthode d'écriture horizontale, c'est-à-dire que toutes les tâches sont équitablement partagées par tous, sans qu'émerge un leader. Lorsqu'un auteur émet le

[131] Wu Ming établit clairement le lien avec le slogan de l'EZLN : « Marcos déclara : "je n'existe pas, je suis seulement l'encadrement de la fenêtre", puis il expliqua que "Marcos" était seulement un pseudonyme […]. Il ajouta que tout le monde pouvait être Marcos, et que la signification du passe-montagne était en réalité : *cette révolution est sans visage, parce qu'elle a* tous *les visages*. "Si vous voulez voir le visage sous le passe-montagne, prenez un miroir et regardez-vous". (Des années plus tard, "cette révolution est sans visage" devint la première devise de Wu Ming) », WU MING, « Marcos, Müntzer e *Q* (1994-99) », *op. cit.* « Marcos dichiarò : "Io non esisto, sono solo la cornice della finestra", poi spiegò che "Marcos" era solo uno pseudonimo [...]. Aggiunse che tutti potevano essere Marcos, ed era quello il vero senso del passamontagna : *questa rivoluzione non ha volto, perché ha* tutti *i volti*. "Se volete vedere la faccia sotto il passamontagna, prendete uno specchio e guardatevi". (Anni dopo, "Questa rivoluzione non ha volto" divenne il primo motto di Wu Ming). »

[132] Voir annexe 4.

souhait de rédiger un roman individuellement, il soumet son projet au collectif qui le commente, le corrige et le promeut. L'écriture proprement dite est alors le fait d'un seul membre, mais l'œuvre est assumée collectivement.

Les œuvres "solistes" sont l'occasion pour les différents membres du collectif d'explorer des sujets et des styles qui correspondent le mieux à leurs aptitudes, de laisser libre cours à leur personnalité. À la lecture des œuvres "solistes", on voit se dessiner le profil de chaque membre.

Wu Ming 1 exprime dans son roman *New thing* sa veine anglo-saxonne, sa connaissance de la langue anglaise, son travail d'expérimentation linguistique et son savoir-faire en matière de recherches historiques. Il s'avère être un théoricien et critique littéraire polémique lorsqu'il rédige l'essai *New Italian Epic*.

Wu Ming 2 est le membre du collectif le plus attaché à l'Italie et au terroir : son roman *Guerre aux humains* et son ouvrage *Il sentiero degli dei* ont tous deux pour cadre L'Emilie-Romagne. Aux questions locales, il mêle certains enjeux politiques majeurs du XXI^{e} siècle : on retrouve dans tous ses ouvrages les thématiques de l'écologie, de l'immigration et de l'emploi. Avec Onofrio Catacchio, il publie *la Ballata del Corazza*, une bande dessinée issue d'une nouvelle *open source* écrite en collaboration avec des internautes. Les planches de cette bande dessinée mettent en scène un élevage porcin industriel et des travailleurs immigrés exploités. Wu Ming 2 est aussi l'auteur de l'introduction à la réédition italienne de *Walden, vita nel bosco* de Henry David Thoreau, un texte source d'inspiration pour les mouvements écologistes du monde entier. Wu Ming 2 exprime sa veine expérimentale dans la réalisation de nouvelles musicales : des textes écrits pour être lus et/ou chantés sur scène, accompagnés par un orchestre ou par un chœur, qui font ensuite l'objet d'une publication sous forme de livre audio. Il est ainsi à l'origine de *Pontiac, Storia di una rivolta*, une nouvelle issue de l'univers du roman collectif *Manituana*, ainsi que de *Basta uno sparo*, qui retrace l'histoire de Giorgio Marincola, italo-somalien résistant, assassiné par les Nazis à la fin de la Seconde Guerre mondiale. La thématique de l'Italie coloniale et postcoloniale qui apparaît dans ce dernier travail fera ensuite l'objet du roman *Timira*.

Wu Ming 4 est le membre dont les œuvres individuelles sont les plus en phase avec l'esprit du collectif. Son roman *Stella del mattino* est l'œuvre "soliste" qui développe le plus les

valeurs du collectif : l'écriture, la figure de l'écrivain, celle du héros, la mythopoïèse, etc. Dans son essai *L'eroe imperfetto*, il poursuit l'étude de la figure mythologique et historique du héros. Wu Ming 4, fin connaisseur des mythes et passionné par la mythopoïèse, est profondément influencé par les travaux de Robert Graves, auteur notamment des *Mythes grecs*[133], et personnage de *Stella del mattino*[134].

Wu Ming 5 fait preuve d'originalité au sein du collectif car en tant que "soliste", il est l'auteur de trois romans de science-fiction : *Libera Baku Ora*, publié sous son nom, *Havana Glam* et *Free Karma Food*, publiés sous le label Wu Ming. Dans ses romans il expérimente notamment l'uchronie : en 2021, l'Italie de *Libera Baku Ora* est dirigée par un centre-gauche devenu totalitaire, David Bowie se rapproche de Cuba dans *Havana Glam* et le monde de *Free Karma Food* vit une disette qui pousse à l'anthropophagie.

Wu Ming est donc un projet littéraire qui articule productions personnelles et collectives. La mission que l'ensemble s'est fixée n'est pas exclusivement tournée vers l'écriture collective, ce qui différencie très nettement la fondation Wu Ming du LBP, où ces pratiques individuelles n'auraient jamais eu leur place.

L'utilisation du pseudonyme dans le cadre des œuvres individuelles relève aussi de l'opération marketing. Le label Wu Ming est en effet synonyme de succès éditorial : un livre signé Roberto Bui ou Giovanni Cattabriga ne bénéficierait certainement pas du même accueil et de la même visibilité, et Wu Ming en est conscient, comme le suggère cette anecdote relatée sur son site :

> Wu Ming entre dans une grande librairie supermarché du centre de Bologne. Un responsable des commandes le reconnaît. Le responsable en question lui saute dessus. Le responsable en question est trèèès nerveux.
> - Mais alors tu me *garantis* que ce *Havana Glam* va être un gros succès ? Parce que moi

[133] GRAVES Robert, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.

[134] Wu Ming 4 cite Robert Graves à plusieurs reprises dans un long courriel qu'il adresse à ses compagnons durant la rédaction de *Manituana*, et qui a été publié : WU MING 4, « La dea bianca », 08/06/2005, in WU MING, *Grand river*, Milan, Rizzoli, 2008, pp. 210-214.

> j'ai lu Wu Ming 5, j'ai pensé qu'il était de tous les cinq, et après j'ai découvert qu'en fait seul Pedrini l'avait écrit, mais en attendant j'en avais déjà commandé un sacré paquet, j'ai pris un vrai risque, qu'est-ce qu'on va penser de moi maintenant[135] ?

2. 4. La production littéraire de Wu Ming

Il faut dire que Wu Ming, à titre individuel ou collectif, est particulièrement prolifique. En dix ans d'activité, il a publié une quinzaine d'ouvrages : trois romans collectifs, six romans "solistes", différentes nouvelles et ouvrages hybrides, des essais ou recueils de textes théoriques, sans compter le matériel paru uniquement sur Internet. Nous ferons ici une présentation synthétique des œuvres de Wu Ming.

Les grands romans collectifs sont *54* et *Manituana*, des romans grands en termes de volume (plus six cents pages), grands en termes de vente[136] : 67 000 exemplaires pour *54* et 58 000 pour *Manituana*, et grands en termes littéraires : ils ont été salués par la critique et récompensés par plusieurs prix littéraires[137]. Cela dit, aucun des romans de Wu Ming ne parvient à avoisiner le succès du roman de Luther Blissett, *L'œil de Carafa*, et ses 277 000 exemplaires vendus.

Ces grands romans collectifs sont des romans historiques : *54*, tout comme *L'œil de Carafa*, met en scène des personnages malmenés par l'Histoire, en l'occurrence celle de l'année 1954 sur la scène européenne et internationale, mais l'intrigue repose ici sur une multitude de protagonistes et d'histoires qui finissent par se rejoindre : au coeur de l'affrontement des deux blocs, ces personnages purement fictifs ou empruntés à la réalité

---

[135] WU MING, « Il giro di boa del progetto Wu Ming e quel che potete fare per darci una mano », in *Giap*, n°42, (« A che punto è Wu Ming e come potete aiutarci »), 14/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap42.html>. « Wu Ming entra in una grossa libreria supermercato del centro di Bologna. Un responsabile delle ordinazioni lo riconosce. Detto responsabile lo assale. Detto responsabile è mooolto agitato. - Ma allora tu mi *assicuri* che questo *Havana Glam* sarà un grosso successo? No, perché io ho letto Wu Ming 5, ho pensato fosse di tutti e cinque, invece poi ho scoperto che l'ha scritto solo Pedrini, ma intanto ne avevo ordinate uno sbanderno di copie, mi ero esposto personalmente, che figura ci faccio adesso? »

[136] Les chiffres des ventes et des téléchargements des romans de Wu Ming sont fournis chaque année par le collectif, nous nous appuyons ici sur les chiffres de 2010. WU MING, « Iniziamo dando i numeri. Operazione Glasnost 2010 », *Giap*, 12/04/2010, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=15>.

[137] Le prix Sergio Leone 2007 et le prix Salgari 2008 pour *Manituana*.

(Cary Grant, Grace Kelly, Alfred Hitchcock, Ivan Serov) tentent de trouver leur place dans un monde en pleine construction.

Manituana est lui aussi situé dans un espace géographique très vaste (l'Amérique du nord et une partie de l'Europe), mais à une époque ancienne (la fin du XVIII^{e} siècle). Il met en scène des Indiens mohawks luttant pour leur survie et celle de leur tribu aux côtés de la couronne d'Angleterre, durant la guerre d'Indépendance des Etats-Unis. Encore une fois, il s'agit d'une histoire d'insurrections, de batailles pour un monde plus juste, avec toutes les erreurs et les horreurs qui s'y rattachent ; le roman est « une histoire du mauvais côté de l'Histoire[138] », du côté des vaincus. Il est présenté comme le premier volume d'une trilogie.

A côté de ces trois grands romans collectifs, figurent d'autres œuvres qui sont moins importantes par leur moindre envergure, ou par le fait qu'il s'agit d'œuvres "solistes".

C'est le cas de *Asce di guerra*, roman collectif, le tout premier roman signé Wu Ming, qui est une œuvre hybride, un peu à part dans le corpus collectif. Elle est singulière de par sa double signature (Vitaliano Ravagli et Wu Ming), sa structure et sa genèse. *Asce di guerra* est né des recherches historiques effectuées par le collectif pour l'écriture du roman *54*. Alors qu'il recueillait des témoignages de résistants, il a fait la rencontre par le biais de Carlo Lucarelli de Vitaliano Ravagli, un "Vietcong" originaire de l'Emilie-Romagne. Sa biographie est tellement extraordinaire que le collectif décide de lui consacrer un roman à part, qu'il cosignera.

Stella del mattino, roman "soliste" signé Wu Ming 4, a été qualifié par le collectif de « pont jeté entre les œuvres collectives et individuelles, synthèse d'un travail de plusieurs années sur le mythe, la communication et la force des mots[139] ». Ce roman retrace les événements des années 1919-1920 dans la vie de cinq personnages historiques qui sont autant d'écrivains : Robert Graves, Clive Staples Lewis, John Ronald Reuel Tolkien, Edmund Blunder et Thomas Edward Lawrence, dit "Lawrence d'Arabie". Le roman revisite l'histoire d'un conflit international, aborde la question de la colonisation, et traite

---

[138] WU MING, *Manituana*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, quatrième de couverture.

[139] WU MING, « Wu Ming Foundation : Chi siamo, cosa facciamo », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm#copyleft>. « Quest'ultimo è un ponte gettato tra opere collettive e individuali, sintesi di un lavoro di anni su mito, comunicazione e forza della parola. »

de la création littéraire et de l'élaboration d'un mythe : autrement dit, il réunit les thématiques clefs de la fondation Wu Ming.

Altai est la dernière publication collective de Wu Ming, suite très attendue de *L'œil de Carafa*. En fait, ce roman ne reprend ni l'intrigue ni le protagoniste du roman de Luther Blissett. On retrouve un vaste champ d'action, qui s'étend de Venise à Constantinople. L'idéologie anti-identitaire du collectif est ici réaffirmée : le protagoniste, tout comme celui de *L'œil de Carafa*, change d'identité lorsqu'il change de combat. Il est à nouveau l'acteur mineur d'un scénario qui le dépasse : l'Histoire et ses puissants. Il s'agit encore une fois d'une histoire vue du côté des vaincus : De Zante est au service de la République de Venise pour le compte de laquelle il poursuit des juifs, alors qu'il est lui-même d'origine juive.

Timira est la dernière publication en date du collectif. Le roman, signé Wu Ming 2 et Antar Mohamed, retrace la vie de la mère du co-auteur, Isabella Marincola, fille d'un militaire italien et d'une femme somalienne. A travers le récit de sa vie, traité selon différents points de vue (journal d'Isabelle, récit à la deuxième personne, lettres, documents d'époques, etc.), c'est l'histoire coloniale et postcoloniale de l'Italie qui se dessine.

Parmi les œuvres dites "de voyage" figurent *Grand River*, récit hybride du collectif, à la fois journal de bord, enquête historique et suite de *Manituana* et *Il sentiero degli dei* signé en "soliste" par Wu Ming 2, qui s'interroge sur la pertinence de la construction de la ligne à grande vitesse Bologne-Florence, en parcourant à pied cette distance.

Le corpus de Wu Ming comprend aussi des œuvres de science-fiction qui sont l'activité du seul Wu Ming 5. Ces deux romans laborieux, *Havana Glam* et *Free Karma Food* (précédés de *Libera Bako ora*, signé Riccardo Pedrini), explorent les potentialités de l'uchronie.

Les autres romans "solistes" sont plus réussis : dans *New thing*, de Wu Ming 1, une vague d'homicides touchant des musiciens de jazz de la communauté noire du Brooklyn de la fin des années soixante défraie la chronique. Le roman, construit sur le modèle du *new journalism*, repose sur un travail linguistique poussé.

Guerre aux humains, le roman de Wu Ming 2, est une fable moderne qui reprend le mythe du bon sauvage, à travers la figure de Marco, un jeune Italien désoeuvré et las de la société de consommation, qui prône qui retour à la nature et se proclame "héros troglodyte".

Previsioni del tempo[140] est un roman court qui reprend certains éléments et personnages de *Guerre aux humains* mais peut être lu de manière indépendante. Dans cet opus il est question de trafics, de mafia, d'abus de biens sociaux et du pouvoir de l'argent sale.

La bibliographie du collectif contient enfin des ouvrages théoriques : l'anthologie *Giap !*, qui recueille cinquante textes de Wu Ming parus dans la *newsletter* du même nom entre 2000 et 2003 ; l'essai de critique littéraire *New Italian Epic*, qui a déchaîné les passions au sein de la critique littéraire italienne et sur le Web ; *L'eroe imperfetto*, ouvrage d'analyse littéraire traitant de la figure archétypique du héros en littérature : à la suite et en lien avec son roman *Stella del mattino*, Wu Ming 4 y approfondit un thème en relation avec l'une des valeurs fondamentales de la fondation, la mythopoïèse.

Après plus de dix ans d'activité, Wu Ming est donc un auteur toujours aussi actif : il publie de nombreux ouvrages tout en s'exprimant régulièrement sur son site (*wumingfoundation.com*, puis *Giap*) sur des sujets littéraires, culturels, politiques, de société, etc. La fondation Wu Ming semble avoir trouvé un équilibre entre les différentes missions du programme qu'elle avait défini à ses débuts. Le collectif est aujourd'hui un auteur de poids sur la scène littéraire et culturelle italienne. Plusieurs questions demeurent toutefois en suspens, notamment le bon fonctionnement du collectif, la qualité de ses œuvres, ou encore son rôle public.

[140] WU MING, *Previsioni del tempo*, Milan, Edizioni Ambiente, 2008.

Conclusion

En conclusion de cette première partie consacrée à une présentation des projets Luther Blissett et Wu Ming, nous constatons que si les œuvres littéraires signées Luther Blissett et Wu Ming sont bien rédigées par le même groupe d'auteurs, les deux projets se différencient à presque tous les niveaux.

Tandis que Luther Blissett est un projet ouvert et total, né de la rencontre des membres de différents groupes artistiques ou activistes *underground*, et qui a, entre autres, donné naissance à un roman qui fut un véritable succès, Wu Ming est un collectif spécifiquement littéraire et l'auteur de nombreux romans et ouvrages certes reconnus, mais pas aussi populaires que *L'œil de Carafa*. A la courte durée du LBP, à ses actions médiatiques, à sa verve, à son caractère insaisissable et désordonné, Wu Ming oppose un projet cadré, défini et plus modéré. Pour autant, Wu Ming est bien issu du LBP et ses membres entendent conserver la philosophie de Luther Blissett. Le passage d'un collectif à l'autre a toutefois impliqué certaines adaptations qui ont abouti à ce qu'on pourrait considérer comme une trahison des principes fondateurs du LBP : la levée de l'anonymat, les pratiques individuelles et la transition d'une structure ouverte au fonctionnement anarchique vers une structure fermée régie par une organisation interne. Là où le LBP faisait figure de projet échappant à toute tentative de classification, oscillant constamment entre farce insignifiante et groupe d'avant-garde, Wu Ming assoit son autorité d'auteur littéraire et s'installe dans le monde de l'édition.

Cette présentation des deux projets donne ainsi un aperçu de la nature complexe et des nombreuses contradictions qui animent l'un et l'autre collectif. Elle fait ainsi émerger une série de questionnements à leur sujet.

Quelle est la nature de ces deux projets : politique, littéraire ? Conçoivent-ils l'écriture comme moyen politique, ou la politique comme sujet littéraire ? Si la veine subversive de Luther Blissett est bien perceptible, peut-on pour autant le qualifier de groupe d'avant-garde ? Et qu'en est-il de Wu Ming ? Wu Ming a-t-il profité de Luther Blissett pour s'imposer en tant qu'auteur? A-t-il détourné le LBP à des fins marketing ? L'héritier de Luther Blissett a-t-il renié les caractéristiques subversives de ses origines pour s'insérer sur la scène littéraire, ou bien conserve-t-il cette dimension avant-gardiste ? Les concepts de l'écriture collective, du *condividuo*, du *copyleft* et de l'auteur-artisan sont-ils novateurs, et

toujours praticables et pratiqués ? Font-ils de Luther Blissett et de Wu Ming des auteurs atypiques ? Que signifie être auteur pour Wu Ming ? Qu'est-ce que la mythopoïèse au sens où le collectif l'entend ? Comment cette notion se traduit-elle dans son œuvre ? L'usage des nouvelles technologies et d'Internet modifient-ils les œuvres produites ? Ont-ils une incidence sur leur diffusion ?

Autant d'interrogations qui feront l'objet, dans les développements à venir, d'analyses approfondies : elles nous permettront de déterminer la nature des deux projets, de les inscrire dans l'histoire de la littérature et de mesurer leur part de conformisme, de modernité et d'innovation. Nous serons ainsi à même de déterminer si Luther Blissett et Wu Ming incarnent l'un et l'autre, ou l'un indépendamment de l'autre, un renouveau littéraire emblématique du XXI^{e} siècle.

Deuxième partie

Luther Blissett et Wu Ming à l'avant-garde de la littérature du XXI^{e} siècle ?

Introduction

La nature complexe des deux collectifs, leur profil atypique dans le monde de la littérature, et leur activité théorisante posent la question de leur dimension innovante : Luther Blissett et Wu Ming sont-ils des groupes d'auteurs en rupture avec les codes sociaux et littéraires de leur temps et sont-ils les précurseurs d'un renouveau littéraire ? Afin d'apporter des premiers éléments de réponse, nous étudierons dans cette partie la dimension novatrice des deux projets, en déterminant ce qui, dans ces collectifs, est caractéristique de l'avant-gardisme.

Dans un premier temps nous mettrons Luther Blissett et Wu Ming à l'épreuve de la comparaison avec les avant-gardes historiques. Nous nous interrogerons sur la pertinence de cette notion appliquée à chacun des collectifs, tout en gardant à l'esprit que, comme l'indique Remo Ceserani, l'avant-garde est une notion qui appartient au XX^{e} siècle :

> Malgré [...] la réapparition régulière de nostalgies, relectures et pratiques de type avant-gardiste, la plupart des spécialistes s'accorde désormais sur le diagnostic fait en son temps […] de l'irrémédiable fin, ou de l'irrémédiable inutilité, dans la situation de production et de communication littéraire qui est la nôtre, d'une quelconque position d'avant-garde reposant sur des comportements provocateurs ou la transgression linguistique et conduite par des groupes, des écoles, des tendances, sur le modèle des avant-gardes historiques[141].

Dans un second temps, nous nous intéresserons aux particularités qui font le caractère innovant de Luther Blissett et de Wu Ming, même si elles ne sont pas propres aux avant-gardes historiques, ces dernières n'ayant notamment pas connu la révolution numérique. Nous déterminerons si ces traits particuliers (le rapport au numérique et à Internet, l'écriture collective) font des collectifs des auteurs précurseurs du XXI^{e} siècle.

---

[141] CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997, p. 121. « nonostante [...] il riaffiorare continuo di nostalgie, rivisitazioni e pratiche di tipo avanguardistico, sia ormai accettata da gran parte degli studiosi attenti la diagnosi fatta a suo tempo [...] della irrimediabile fine, o irrimediabile inutilità, nella situazione in cui ci troviamo della produzione e communicazione letteraria, di qualsiasi posizione d'avanguardia, concentrata sulla provocazione dei comportamenti o la trasgressione linguistica e condotta da gruppi, scuole, tendenze e militanze, sul modello delle avanguardie storiche. »

Chapitre 1 : Des collectifs d'avant-garde à bien des égards

1. 1. La dimension avant-gardiste des deux projets

> Il existe une Italie de la littérature plus cachée, moins exposée aux projecteurs des salons de la culture, mais certainement plus intrigante. C'est celle des nouveaux talents d'avant-garde. Des noms qui, dans certains cas, sont déjà cultes. C'est le cas par exemple du collectif Wu Ming[142].

Si cette citation tirée d'un article non signé du site Internet *spaziodonna* ne fait pas autorité, elle traduit en tout cas le sentiment d'une frange de lectorat italien, lequel n'hésite pas à considérer le collectif Wu Ming comme une avant-garde littéraire. Quant à la critique littéraire, elle ne manque pas de réagir, ne serait-ce que de manière négative, à l'accolement du terme d'"avant-garde" au collectif Wu Ming (ce qui constitue un élément de réflexion d'autant plus intéressant). Le collectif lui-même, par ses attitudes, certaines de ses publications et la façon dont il s'exprime, fait ostensiblement références aux avant-gardes.

L'avant-garde se définit par sa « dimension idéologique, théorique, programmatique, c'est-à-dire [par son] potentiel d'élaboration d'idées et de poétiques, concentré dans des manifestes et des proclamations, ainsi que [par son] caractère de mouvement organisé, global et animé par des intentions révolutionnaires[143] ». Quels sont alors les liens, supposés ou avérés, légitimes ou forcés, implicites ou affichés, que Luther Blissett et Wu Ming entretiennent avec la notion d'avant-garde ? Ce rapport équivoque est-il constant dans le temps ? Comment le projet dont est issu Wu Ming se positionne-t-il en rapport au concept

---

[142] « Libri: avanguardia Italia », *SpazioDonna.com*, <http://www.spaziodonna.com/articolo/libri/1158_libri-avanguardia-italia.html>. « C'è un'Italia della letteratura più nascosta, meno esposta ai riflettori dei salotti buoni della cultura, ma sicuramente più intrigante. È quella dei nuovi talenti d'avanguardia. Nomi che, in alcuni casi, sono già cult. È il caso ad esempio del collettivo Wu Ming ».

[143] CONTARINI Silvia, « Il futurismo e il romanzo, *Sam Dunn è morto*, *Il codice di Perela* », in *Narrativa*, n°9, (« Il futurismo italiano »), CASPAR Marie-Hélène (dir.), UPX, 1996, p. 16. « Quando si parla di avanguardia, spicca la dimensione ideologica, teorica, programmatica, cioè il suo potenziale di elaborazione d'idee e di poetiche concentrato in manifesti e proclami, nonché il suo carattere di movimento organizzato, globale, con intenti rivoluzionari. »

d'avant-garde ? Peut-on noter une différence entre l'attitude de Luther Blissett et celle de Wu Ming ?

Pour répondre à ces questions, nous analyserons la posture et les écrits théoriques de Luther Blissett et Wu Ming à l'aune des caractéristiques des avant-gardes historiques recensées par des spécialistes de la question, tels que Renato Poggioli et Gianni Scalia. Nous nous en tiendrons aux aspects théoriques dans cette partie car, comme le rappelle Silvia Contarini : « le propre des avant-gardes, c'est la dimension programmatique et conceptuelle[144] ». C'est en effet en premier lieu dans les déclarations d'intention et dans ce qui entoure l'œuvre proprement dite (posture, action politique globale) que s'enracine la dimension avant-gardiste.

Qu'il s'agisse du futurisme en Italie et en Russie, du surréalisme ou du dadaïsme en France, les avant-gardes partagent un certain nombre de caractéristiques, à des degrés variables. Les spécialistes s'accordent sur quelques notions fondamentales. Dans son ouvrage *Teoria dell'arte d'avanguardia*[145], Renato Poggioli démontre ainsi que l'avant-garde se définit par son activisme, son antagonisme, son nihilisme, son culte de la jeunesse, sa lucidité, son esprit de compétition, son esprit révolutionnaire, sa propagande et par la prédominance qu'elle accorde à la poétique, parfois même au détriment de l'œuvre. A ces catégories générales, il convient d'ajouter la nécessité de la création d'un groupe, de l'adhésion de différents membres à un projet commun. Le projet fondateur s'exprime par le biais du manifeste qui assume souvent une triple fonction. Il est à la fois la proclamation d'un mouvement, un appel adressé aux autres artistes, et une provocation à l'égard de la société, une rupture avec celle-ci. Enfin, l'expérimentation sur la langue et les formes est une autre caractéristique fondamentale de l'avant-garde car c'est par la négation ou la subversion du moyen de communication institutionnel que l'avant-garde exprime en premier lieu sa nature contestataire.

Luther Blissett et Wu Ming sont les auteurs de nombreux textes théoriques et critiques. Les écrits de Luther Blissett disponibles sur *lutherblissett.net* constituent un corpus imposant,

---

[144] CONTARINI Silvia, « La femme futuriste ou le malentendu », in *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XX^e siècle*, CARDINI Karine, CONTARINI Silvia (dir.), Université de Nantes, 2002, p. 78.

[145] POGGIOLI Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologne, Il Mulino, 1962.

tout comme ceux de Wu Ming parus sur leur site *wumingfoundation.com* et dans *Giap,* leur *newsletter* devenue blog en 2010.

Bien moins nombreuses, les publications parallèles d'écrits théoriques en format papier ne sont toutefois pas secondaires au regard de la production des deux collectifs, d'une part parce que l'on dénombre cinq parutions d'une certaine densité, d'autre part parce que ces ouvrages constituent la quintessence de la publication en ligne de Luther Blissett et Wu Ming. Nous privilégierons donc l'analyse de ces publications éditoriales pour traiter la question de l'avant-garde.

Les écrits théoriques de Luther Blissett sont, comme nous l'avons évoqué, *Mind Invaders*, un texte composite à l'image du projet Luther Blissett, qui participe à la création du personnage Luther Blissett, le façonne et l'observe à la fois ; *Totò Peppino e la guerra psichica*, paru en 1996, qui réunit différents matériaux issus du projet Luther Blissett, dont des manifestes ; et enfin, une publication tardive (2008), isolée et en format numérique, *Vangelo nichilista*. Des trois textes théoriques publiés par Wu Ming, *Giap !* est l'ouvrage dans lequel Wu Ming adopte une position qui n'est pas sans rappeler celle des avant-gardes historiques. *New Italian Epic*, malgré son caractère ambigu, nous sera aussi utile pour déterminer la part d'avant-garde dans le projet Wu Ming.

En examinant sa genèse, son développement et sa nature, nous avons déjà souligné la dimension avant-gardiste du LBP. Du reste, Luther Blissett fait ouvertement référence à des auteurs avant-gardistes, comme Guillaume Apollinaire (un des manifestes de Luther Blissett évoque les *Calligrammes*[146]), à des groupes d'avant-garde comme le Lettrisme[147], et se réclame de manière plus ou moins directe du dadaïsme (rappelons que le choix du nom Luther Blissett aurait été fait en pointant un mot au hasard dans un journal). Par ailleurs, Luther Blissett adopte les pratiques de l'art postal, du situationnisme et de la psychogéographie.

---

[146] LUTHER BLISSETT, "Document sans titre", (sous-titre « Titoli di giornali di Blissett rimontati dal networker magiaro Viktor von Laszlo, 1996 »), *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit*., p. 78.

[147] Le lettrisme est une avant-garde littéraire créée en 1945 par Isidore Isou qui « proclame la destruction de la poésie à mot au profit d'une esthétique basée sur la lettre et le signe ». Voir le site officiel du Lettrisme, *Le lettrisme.com*, <http://www.lelettrisme.com/pages/01_accueil.php>.

La dimension avant-gardiste de Wu Ming est en revanche sujette à discussion, d'autant plus que le collectif se défend explicitement d'être une avant-garde.

1. 1. 1. Deux collectifs

L'avant-garde est avant tout un phénomène collectif qui se constitue autour d'un projet. « L'avant-garde est une manifestation de groupe[148] » écrit Renato Poggioli et, comme le rappelle Silvia Contarini :

> les artistes d'avant-garde sont ceux qui se réunissent autour d'une lutte commune, qui élaborent des théories et des projets, qui s'efforcent de conceptualiser et de donner des réponses à des problématiques littéraires, intellectuelles, artistiques dépassant les exigences de l'artiste individuel[149].

La parole de l'avant-garde est donc collective : le manifeste de fondation du futurisme a pour sujet grammatical "nous", bien que le texte soit signé du seul Marinetti.

La dimension collective est au cœur du LBP et de la fondation Wu Ming. Bien que Luther Blissett ne s'exprime pas à la première personne du pluriel, son "je" de *condividuo* vaut pour le groupe qu'il représente. Luther Blissett est un et multiple à la fois, il est collectif. La notion de groupe et de parole collective est au fondement du LBP. Wu Ming est aussi un ensemble qui ne cesse de valoriser la notion de collectivité mais, comme nous le verrons, sa dimension fermée et le nombre réduit de ses membres ne font pas à proprement parler de lui un groupe au sens d'avant-garde, mais plutôt un auteur dont la singularité est atypique. Cela étant, nous verrons que par le biais de *New Italian Epic*, le collectif cherche à créer un groupe d'auteurs autour de lui.

---

[148] POGGIOLI Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, *op. cit.*, p. 30. « L'avanguardia è manifestazione di gruppo »

[149] CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, thèse sous la direction de GARDAIR Jean-Michel, Université Paris X, 1995, p. 31.

1. 1. 2. Les manifestes et les programmes

Le manifeste est un deuxième élément caractéristique de l'avant-garde, qui naît souvent par un acte public. Dans le manifeste qu'elle écrit au monde pour se présenter à lui, elle confie ses intentions, son programme d'action, tout en donnant le ton de ses revendications. Les manifestes sont donc des textes fondamentaux pour comprendre les avant-gardes, même si le programme annoncé se reflète peu dans la production qui le suit.

Bien que l'apparition de Luther Blissett ne coïncide pas avec l'écriture d'un manifeste en particulier, c'est par ce biais qu'il définit ensuite ses intentions et son programme d'action. *Totò, Peppino e la guerra psichica*, recueil de matériaux, comporte un chapitre consacré aux manifestes de Luther Blissett : sept documents précédés d'une introduction sont à cette occasion proposés au lecteur. Dans cette introduction, il est précisé que les « manifestes du projet Luther Blissett sont tous également valables et dignes de foi, même lorsqu'ils peuvent sembler ouvertement contradictoires » et le lecteur est invité à « [écrire lui] aussi le manifeste de Luther Blissett[150] ».

Le deuxième manifeste contenu dans ce recueil[151] est détaillé en six points numérotés, sur le modèle du manifeste futuriste de Marinetti, dont les onze points étaient autant d'énoncés performatifs portés par des formes verbales telles que "nous voulons", "nous déclarons", "nous sommes". Luther Blissett s'exprime quant à lui à la troisième personne et fait usage de performatifs et d'injonctions : "Luther Blissett est", "quiconque peut", "Luther Blissett place", "il faut expérimenter le projet Luther Blissett", "il faut déstructurer le monde dans lequel nous vivons".

Paradoxalement, le texte que l'on pourrait considérer comme le manifeste le plus dense et le plus abouti de Luther Blissett paraît en 2008, alors que le pseudonyme ouvert n'est plus actif depuis des années (la dernière parution répertoriée de Luther Blissett est autrichienne et date de 2002[152]), et sans qu'il soit suivi d'une recrudescence d'activité de la part de ses

---

[150] LUTHER BLISSETT, « Io sono lui come tu sei lui come tu sei me e noi siamo tutti assieme », *op. cit.* p. 75. « i manifesti del Luther Blissett Project sono tutti ugualmente validi e attendibili, anche quando possono apparire in aperta contraddizione » ; « scrivi anche tu il manifesto di Luther Blissett ».

[151] LUTHER BLISSETT, « Cosa vuole Luther Blissett », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/335_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, pp. 76-77. Voir annexe 5.

[152] LUTHER BLISSETT, *The invisible college*, Vienne, Edition Selene, 2002.

instigateurs. *Vangelo nichilista* est donc un ouvrage à la fois très représentatif de la veine avant-gardiste de Luther Blissett, mais qui ne fait pas autorité du fait de sa parution isolée et tardive. Parodie de manifeste d'avant-garde, ou véritable manifeste, il semble difficile de faire la part des choses. Ce texte de 186 pages qui cite, entre autres, Isidore Isou et le futurisme, contient de manière caricaturale tous les éléments typiques des manifestes d'avant-garde (provocation, *tabula rasa*, annonces programmatiques, etc.), comme en témoignent ces quelques citations :

> Ceci n'est pas un livre. C'est un pamphlet, une calomnie, une diffamation…[153]
> Je veux la destruction futuriste et la destruction du futurisme[154].
> Les paradoxes seront les vagins que nous aimons déflorer ; nos clefs de voûte, les pierres angulaires de notre système absent[155].

En ce qui concerne Wu Ming, *Giap !* est un recueil d'une cinquantaine de textes sélectionnés parmi ceux parus dans la *newsletter* du même nom entre 2000 et 2003. Ils ne traitent pas uniquement de littérature, mais aussi de luttes sociales et d'actualité culturelle : la veine artistique et la veine politique du collectif se côtoient. Dans les articles théoriques ayant pour objet la littérature, Wu Ming se veut en rupture avec une partie de la littérature italienne des vingt dernières années, constituée selon lui de

> petits romans juvéniles, générationnels, minimalistes, intimistes, faussement autobiographiques, ou bien autobiographiques mais écrits par des gens à qui il n'arrive rien dans la vie, et donc des vies chiantes, passées dans les hypermarchés. Ça a peut-être un intérêt comme semblant de documents sociologiques, mais c'est de la littérature de merde[156].

---

[153] LUTHER BLISSETT, *Vangelo nichilista*, *op. cit.*, p. 7. « Questo non è un libro. È libello, calunnia, diffamazione… »

[154] *Ibid*., p. 28. « Voglio la distruzione futurista e la distruzione del futurismo. »

[155] *Ibid*., p. 181. « i paradossi saranno le vagine che amiamo deflorare ; le nostre chiavi di volta, le pietre angolari del nostro sistema assente ».

[156] MAFFEIS Stefania, « Versione integrale dell'intervista-fiume di Wu Ming 1 alla rivista *Arranca* e al giornale *Jungle World*, Berlino, in un parco del quartiere Kreuzberg », 13/10/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Intervista_parco.html>, ou « 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 », *Giap !*, *op. cit.*, pp. 229-230. « romanzetti giovanilisti, generazionali, minimalisti, intimisti, falsamente autobiografici, oppure autobiografici ma scritti da gente a cui non succede mai un cazzo nella vita, e quindi vite ininteressanti, passate negli ipermercati. Possono anche andare bene come ombre di documenti sociologici ma come letteratura fanno cagare ».

Il se positionne en faveur d'une littérature de qualité dont il affirme être le représentant. C'est à cet effet qu'il publie en 2000 une « Dichiarazione d'intenti », sur laquelle il reviendra avec le texte « Postilla 2003 – Siamo ancora vivi, bastardi ! » et, toujours en 2000, un texte intitulé « Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori[157] ».

Le collectif Wu Ming vient donc au monde avec sa « Dichiarazione d'intenti », publiée en janvier 2000 sur son site *wumingfoundation.com*. Le texte a toutes les allures d'un manifeste et le terme est d'ailleurs employé *a posteriori* par Wu Ming, qui le qualifie de « "manifeste programmatique" (malgré son caractère anormal)[158] ». Dans ce texte d'une longueur comparable au premier manifeste futuriste, Wu Ming se présente et se définit (de la signification de son pseudonyme, à l'énumération des noms des membres qui constituent le collectif), décrit ses activités (création littéraire, édition, traduction) et son mode de fonctionnement (présent pour ses lecteurs, mais absent des médias ; refus de la conception de l'auteur comme artiste ou génie ; vision politique de son activité). Le texte est marqué d'une part par son ton assuré (« cette question sera négociée au cas par cas »), rebelle (« dissident » ; « radicalité des propositions et des contenus » ; « tactiques de communication-guérilla »), et provocateur (« d'autres conneries de ce genre » ; « le doigt […] il peuvent se le mettre dans le cul »), d'autre part son caractère programmatique exprimé par des formulations fortes (« notre ferme intention » ; « Wu Ming a l'intention » ; « Notre ligne de conduite sera ») et de nombreux futurs (« Wu ming opposera […] et demandera » ; « il considérera » ; « il ne pratiquera pas[159] »). Le sujet grammatical du texte est Wu Ming, qui s'exprime à la troisième personne du singulier, ce qui appuie la nature collective, mais aussi la séparation entre le projet et les individus qui constituent le collectif. La « Dichiarazione d'intenti » est un véritable énoncé performatif : avec ce texte,

---

[157] WU MING, « Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori », *wumingfoundation.com*, 01/09/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>.

[158] WU MING, « Postilla 2003 – Siamo ancora vivi, bastardi ! », *op. cit.*, p. 299. « "manifesto programmatico" (per quanto piuttosto anomalo) »

[159] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* pp. 245-249. « la questione verrà negoziata caso per caso » ; « dissidente » ; « Radicalità di proposte e contenuti » ; « Tattiche di comunicazione-guerriglia » ; « altra merda del genere » ; « il dito [...] possono ficcarselo nel culo » ; « la nostra ferma intenzione » ; « Wu Ming intende » ; « La nostra linea di condotta sarà » ; « Wu Ming opporrà [...] e chiederà » ; « riterrà » ; « non praticherà ».

Wu Ming ne se limite pas à détailler son programme, il se met en scène comme un groupe d'avant-garde.

Au mois de septembre de la même année, alors que Wu Ming n'a encore publié aucun roman (*Asce di guerra* sera disponible en librairie deux mois plus tard), il met en ligne sur son site une « Dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori ». Comme son titre l'indique, le texte définit les droits et les devoirs des écrivains, (« l'auteur a le devoir » à deux reprises ; « l'auteur a droit[160] » à cinq reprises), il s'agit d'une charte que Wu Ming présente implicitement comme universelle puisqu'il invite ses collègues écrivains à remanier le texte : « * version 1 septembre 2000 – ouverte aux contributions et améliorations de la part de collègues[161] » (invitation qui restera sans réponse). Encore une fois, la publication de ce texte relève de l'acte performatif : elle permet à Wu Ming, alors qu'il n'est donc l'auteur d'aucun roman (si ce n'est de quelques nouvelles publiées sur son site), de s'attribuer le statut d'auteur.

« Postilla 2003 – Siamo ancora vivi, bastardi ! », dont le titre est une citation de la réplique de Steve McQueen dans la scène finale du film *Papillon*[162], est rédigé par Wu Ming trois ans après le manifeste « Dichiarazione d'intenti ». Par cet "auto-désaveu" comme il le qualifie lui-même, le collectif, après quelques années d'activité, fait le point sur ses intentions programmatiques de janvier 2000. Il ne s'exprime plus à la troisième personne du singulier, mais uniquement à la première du pluriel : ce changement de sujet grammatical indique une première évolution. Wu Ming ne se présente plus comme une entreprise, néanmoins la dimension collective reste présente. Le ton est moins arrogant, vindicatif et provocateur. Le collectif prend clairement ses distances avec son premier manifeste, et avec la notion même de manifeste : « nous avons acquis la conviction qu'il vaut bien mieux ne déclarer aucune intention, car encore une fois, ce sont les œuvres et la pratique qui doivent occuper le devant de la scène, et non pas les visages, les

[160] WU MING, « Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori », *op. cit.* « il narratore ha il dovere » ; « il narratore ha diritto ».

[161] *Ibid.* « * versione 1 settembre 2000 – aperta a contributi e miglioramenti da parte di colleghi e colleghe. »

[162] *Papillon*, SCHAFFNER Franklin (réalisateur), Twentieth Century Fox, 1973.

idiosyncrasies ou les intentions de l'auteur[163] ». Le collectif revient ainsi point par point sur les propositions qu'il n'a pas su concrétiser. Alors que l'une des caractéristiques des avant-gardes est la primauté de l'intention sur la production, Wu Ming, par cette apostille, affirme au contraire que les intentions ont peu de valeur et que c'est à partir de la seule production que l'on doit juger un auteur. De manière paradoxale, il s'exprime à nouveau sur son travail, ce qu'il ne cessera de faire par la suite.

En 2008, la publication de l'essai *New Italian Epic* vient apporter de nouveaux éléments de réflexion quant à l'évolution du collectif. Ce texte n'est pas comparable aux deux précédents, car il ne s'agit ni d'un manifeste à proprement parler, ni d'un texte de fondation de Wu Ming : ce "mémorandum", comme le définit Wu Ming 1, est une analyse littéraire d'un ensemble de romans italiens parus entre 1993 et 2008. Dans cet essai, qui a connu diverses formes[164] avant d'être publié aux éditions Einaudi en janvier 2009, Wu Ming opère des rapprochements entre différentes œuvres et identifie une « nébuleuse[165] », c'est-à-dire un ensemble d'œuvres littéraires qui ont des affinités entre elles, qui se démarquent selon lui de la littérature postmoderne et font partie de ce qu'il nomme le "New Italian Epic", et sigle NIE.

Wu Ming le présente comme un simple "mémorandum", une tentative de synthèse d'un phénomène littéraire en cours ; d'autres comme Marco Amici ou Monica Cristina Storini, évoquent « une carte géographique partielle, possible et provisoire du présent littéraire

---

[163] WU MING, « Postilla 2003 – Siamo ancora vivi, bastardi ! », *op. cit.*, p. 299. « ci siamo convinti che è molto meglio non dichiarare alcun intento, che ancora una volta sono le opere e la prassi a dover occupare tutta la scena, non le facce né le idiosincrasie né le intenzioni dell'autore. »

[164] La première version de *New Italian Epic* est rédigée par Wu Ming 1 à l'occasion d'un séminaire sur la littérature italienne contemporaine à l'Université McGill de Montréal en mars 2008 et mis en ligne sur *wumingfondation* au mois d'avril. Le texte est traduit en français et publié sur le même site au mois de juin. Répondant au débat fourni suscité par la publication de son texte, Wu Ming propose au mois de septembre de la même année une version "2.0" annotée et approfondie, disponible sur *wumingfoundation.com*. En janvier 2009, une troisième version du texte est publiée aux éditions Einaudi, dans la collection « Stile Libero ». La version "2.0" y est proposée à nouveau, accompagnée d'un autre essai de Wu Ming intitulé « sentimiento nuevo », qui est un long commentaire de la version "2.0" en réponse aux sceptiques et aux détracteurs des théories exposées dans *New Italian Epic*. Les deux textes de Wu Ming 1 sont suivis d'un essai de Wu Ming 2 intitulé « La salvezza di Euridice ».

[165] « Avec des expressions comme "nébuleuse" et "champ électrostatique", le mémorandum décrit un réseau de renvois réciproques et de liens de parenté entre de nombreux romans et "objets narratifs" – dont certains connaissent un grand succès – écrits en italien dans la période post-1993 », WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. VIII. « Con espressioni come "nebulosa" e "campo elettrostatico", il memorandum descrive una rete di rimandi reciproci e parentele tra molti romanzi e "oggetti narrativi" – alcuni di grande successo – nati in lingua italiana nelle temperie post-1993. »

italien[166] » ou « un essai de théorie littéraire qui, en tant que tel, prend en compte un corpus[167] ». Mais l'essai revêt en réalité une double fonction : celle d'analyse d'un courant d'une part et, d'autre part, celle de manifeste pour la transformation de ce courant en mouvement littéraire, à la tête duquel Wu Ming semblerait vouloir se placer.

Dans son essai, Wu Ming cite en effet de très nombreux auteurs contemporains et ne s'en tient pas à la description du NIE, il dote ce que l'on peut appeler son "mouvement littéraire", d'un programme d'action. Ce ton programmatique, pour ne pas dire missionnaire, du texte de Wu Ming est l'un des éléments qui en font un document comparable à un manifeste, comme en attestent certains critiques tels Paolo Di Stefano, dans « Ecco il manifesto della nuova epica ![168] » ; Frederika Randall, qui évoque « un manifeste passionné du genre d'histoires que les Wu Ming écrivent et aiment[169] » ; Carla Benedetti, qui parle d'un texte « à l'apparence d'un manifeste théorique[170] » ; Giulio Leoni qui précise que « dans le cas du NIE nous sommes en présence d'un de ces rares cas de mouvement d'avant-garde dont les résultats au niveau des textes sont sans aucun doute plus intéressants et remarquables que l'élaboration théorique[171] », ou encore Carlo Tirinanzi. Selon ce dernier, *New Italian Epic* aurait en effet « la forme d'une classique entité du XX[e] siècle, le manifeste d'avant-garde[172] ». Carlo Tirinanzi remarque que le

---

[166] AMICI Marco, « Letteratura di genere, *noir* e *New Italian Epic* », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), *op. cit.*, p. 114. « una mappatura parziale, possibile e provvisoria del presente letterario italiano ».

[167] STORINI Monica Cristina, « Nella valle del perturbante : moderno, postmoderno, e *noir* secondo Wu Ming », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), *op. cit.*, p. 75. « un intervento di teoria della letteratura che, in quanto tale, fa i conti con l'esistente ».

[168] DI STEFANO Paolo, « Ecco il manifesto della nuova epica », in *Il corriere della sera*, 13/05/2008, p. 38, <http://archiviostorico.corriere.it/2008/maggio/13/Ecco_manifesto_della_Nuova_epica_co_9_080513020.shtm>.

[169] RANDALL Frederika, « Pranzo con Wu Ming – La letteratura dei nuovi genitori », in *Internazionale*, n°788, 27/03/2009, pp. 26-27, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Inter-Wuming.pdf>. « un manifesto appassionato del tipo di storie che i Wu Ming scrivono e amano. »

[170] BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *op. cit.* « all'apparenza di un manifesto teorico »

[171] LEONI Giulio, « L'epica del *New Italian Epic* e il bastone di Sherlock Holmes », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), *op. cit.*, p. 100. « nel caso del NIE siamo infatti in presenza di uno di quei rari casi di movimenti d'avanguardia in cui i risultati sul piano dei testi sono senz'altro più interessanti e notevoli dell'elaborazione teorica ».

[172] TIRINANZI Carlo, « New Italian Epic : un altro manifesto », *nazioneindiana.com*, 21/03/2010, <http://www.nazioneindiana.com/2010/03/21/new-italian-epic-un-altro-manifesto/>. « la forma di una classica entità del XX secolo, il manifesto d'avanguardia ».

mémorandum est tourné vers un passé très proche pour parler du présent, qu'il « codifie une série d'éléments formels et factuels propres au mouvement », qu'il « sanctionne l'existence d'un groupe d'artistes qui gravitent autour d'un même projet » en ayant abondamment recours à des métaphores autour de la masse, et qu'il exprime « la nécessité d'être nouveau[173] », même lorsqu'il présente des aspects du NIE qui ne le sont pas en pratique.

La dimension intentionnelle est primordiale chez les avant-gardes. L'intention prime même sur la réalisation, comme l'affirme Roland Barthes lorsqu'il dit des textes d'avant-garde que leur qualité évidente « est d'ordre intentionnel : ils s'empressent de servir la théorie[174] ». Les avant-gardes historiques annoncent leur théorie avant de réaliser leurs œuvres : elles énoncent une série de préceptes à suivre, mais ceux-ci ne sont pas toujours appliqués dans les œuvres ou, lorsqu'ils le sont, donnent parfois des résultats insatisfaisants.

Dans sa « Dichiarazione d'intenti », avant sa première publication *Asce di guerra*[175], Wu Ming se donne des lignes directrices pour l'écriture, les histoires qu'il veut raconter seront des « histoires de conflits, tissées sur les métiers à tisser de l'épopée et de la mythopoïèse[176] ». Au sujet de cette volonté d'avoir recours à différents genres et de les hybrider, Wu Ming reconnaîtra, huit ans plus tard, que son premier roman est une œuvre très inégale, et la qualifiera de « tentative peu réussie d'"hybridation exolittéraire"[177] ».

Une autre caractéristique des romans que le collectif entend écrire est qu'ils reflètent « l'émergence et l'interaction de la Multitude, qui n'a rien à voir avec la masse, le bloc homogène à mobiliser[178] » : au concept marxiste et daté de "masse", Wu Ming préfère

---

[173] *Ibid*. « Come un manifesto codifica una serie di elementi formali e contenutistici propri del movimento. Come ogni manifesto sanziona l'esistenza di un gruppo di artisti che si muovono intorno a un progetto simile » ; « C'è bisogno di fare massa : e le metafore sulla massa (campi di forze, nebulose) abbondano. È una necessità tipica dell'avanguardia ».

[174] BARTHES Roland, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 58.

[175] RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*, Turin, Einaudi, 2005, (1re éd., Milan, Marco Tropea, 2000).

[176] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 248. « storie di conflitti, intessute sui telai dell'epos e della mitopoiesi ».

[177] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 42. « tentativo non molto riuscito di "ibridazione esoletteraria" ».

[178] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 249. « l'emergere e l'interagire della multitudo, che nulla ha a che vedere con la massa, blocco omogeneo da mobilitare ».

celui plus actuel de “Multitude”, concept élaboré par Toni Negri. Comme nous le verrons, les romans de Wu Ming respecteront en grande partie ces lignes directrices.

Dans *New Italian Epic* figure un autre exemple d’intention primant sur la réalisation. Le collectif indique une autre directive pour ses œuvres et celles des auteurs de la “nébuleuse” : le rejet de l’ironie postmoderne, mais il précise :

> Soyons clairs : le refus de cette tonalité émotive qui prédomine dans le postmoderne est une intention, ce n’est pas nécessairement un résultat. […] L’essentiel est que cette tentative soit visible, que l’écart (et donc la passion) soit perceptible. L’essentiel est que, malgré l’échec du résultat textuel, on reconnaisse une éthique interne au travail narratif[179].

Les deux projets se caractérisent donc par leur forte dimension programmatique, qui se traduit par la publication de nombreux textes théoriques dont certains sont assumés comme de véritables manifestes.

1. 1. 3. Des collectifs polémiques

Un troisième élément typique de l’avant-garde est la radicalité, l’agressivité, la violence verbale, le goût pour la polémique, quitte à se trouver confrontée à ses propres contradictions.

Le rejet de l’ordre établi, des codes de la société dans laquelle elle voit le jour est aux fondements de l’avant-garde. Avant même d’affirmer ce qu’elle est, l’avant-garde se définit par la négative : elle affirme ce qu’elle n’est pas, elle met en avant son anticonformisme. Pour Gianni Scalia, « la loi fondamentale de l’avant-garde est la négation du système[180] », l’avant-garde « est fondée sur le grand “refus”, sur la protestation contre ce qui existe[181] ». L’avant-garde proteste donc contre ce qui existe déjà, elle refuse, elle

---

[179] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 25. « Sia chiaro: il rifiuto della tonalità emotiva predominante del postmoderno è un intento, non necessariamente un esito. […] L’importante è che il tentativo si veda, che lo scarto (e dunque la passione) possa percepirsi. L’importante è che, nonostante l’insuccesso del risultato testuale, si riconosca un’etica interna al lavoro narrativo. »

[180] SCALIA Gianni, « La nuova avanguardia (o della “miseria” della poesia) », in *Avanguardia e neo-avanguardia*, BARBATO Andrea *et alii* (dir.), Milan, SugarSe, 1966, p. 28. « la legge fondamentale dell’avanguardia è la negazione del sistema ».

[181] *Ibid*., p. 24. « è fondata sul grande “rifiuto”, sulla protesta contro cio che è ».

nie, notamment par le biais de la provocation. Cette contestation est aussi bien déclarative qu'implicite car l'avant-garde s'attaque à la fois à sa cible (les institutions et ses symboles), mais aussi aux moyens dont cette cible dispose, à commencer par le premier moyen d'expression : la langue. L'avant-garde se distingue alors par son arrogance, sa violence même, sa volonté de bousculer les idées reçues, l'ordre établi et la bienséance. Elle est par essence conflictuelle, elle rompt les codes de la communication et les conventions, elle s'attaque au système.

La dimension provocatrice voire transgressive ne fait pas défaut à Luther Blissett. Le collectif se distingue par ses actions spectaculaires et provocantes, parfois même incompréhensibles, irrationnelles et contradictoires : nous avons déjà évoqué les farces médiatiques, comme celle des restes humains disposés dans les parcs et les transports en commun, ou l'affaire Harry Kipper.

Ce caractère polémique se retrouve dans les textes théoriques de Luther Blissett, notamment dans le manifeste « Cosa vuole Luther Blissett », où la dimension hermétique et provocatrice figure dans des énoncés tels que « [Luther Blissett] méprise les architectes catalans d'âge moyen[182] ». L'ouvrage *Vangelo Nichilista* repose quant à lui sur une provocation constante :

> Je hais les livres dont le titre peut être écrit à l'horizontale sur la tranche. Je hais ces enculés qui me tiennent lieu d'amis et de connaissances. Mais je hais tous les autres aussi. Ceux qui prodiguent toujours de bons conseils à bon marché. Vous autres étudiants êtes des fils à papa et je vous hais comme je hais vos pères. Dans votre vie il n'y a pas de fiction parce qu'il n'y a pas de réalité. Vos opinions n'ont aucune conséquence[183].

[182] LUTHER BLISSETT, « Cosa vuole Luther Blissett », *op. cit.*, p. 76. « [Luther Blissett] disprezza gli architetti catalani di mezza età ». L'expression renvoie à l'opposition de Luther Blissett aux projets urbanistiques de la ville de Bologne, qualifiés dans un tract d' « ARCHITECTURE DE FILM SOUS-MYTHOLOGIQUE D'ARRIERE-GARDE » ; « idiotie kitsch », LUTHER BLISSETT, « tract sans titre », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/050_it.html>. « ARCHITETTURA DA FILM SOTTO-MITOLOGICO DI SERIE Z » ; « idiozia kistch ».

[183] LUTHER BLISSETT, *Vangelo nichilista*, *op. cit.*, p.82 . « Odio i libri il cui titolo può essere scritto in orizzontale sul dorso. Odio i rottinculo dei miei amici e dei miei conoscenti. Ma odio anche tutti gli altri. I sempre prodighi di buoni consigli a buon mercato. Voi studenti siete figli di papà e io vi odio come odio i vostri padri. Nella vostra vita non c'è finzione perché non c'è realtà. Le vostre opinioni non hanno conseguenze. »

La dimension polémique et provocatrice de Luther Blissett, farceur médiatique par nature, est en partie conservée par Wu Ming. Le collectif s'associe en effets à des projets subversifs, auxquels il apporte son soutien par le biais de billets sur son blog *Giap*. Le soutien au projet Steve Workers est emblématique de cette persistance de l'âme de Luther Blissett en Wu Ming. Steve Workers est en effet un *condividuo* pensé sur le modèle de Luther Blissett : il est né suite au battage médiatique autour du décès de Steve Jobs en octobre 2011. Son nom fait ironiquement écho à celui du fondateur d'Apple (tandis que l'original pourrait signifier, littéralement, "Steve emplois", celui du collectif vaut pour "Steve travailleurs"), et marque l'opposition entre le grand patron, effigie du capitalisme, et la Multitude des travailleurs pauvres. Wu Ming, dans l'un de ses billets consacrés à Steve Workers, le définit ainsi :

> Steve Workers est l'envers de Steve Jobs sur le versant du *travail vivant* en révolte. Il est le gourou collectif de la subversion ouvrière, il apparaît partout où il y a une grève, une lutte, une occupation, et au cours d'un keynote renversant il présente les produits Bad Apple : iClasswar, iStrike, iStruggle, iRevolution.
>
> Alors que le visage de Steve Jobs est l'un des plus reproduits de la planète, Steve Workers n'est qu'une pomme rouge renversée, coiffée d'un béret comme celui du jeune Mao, et portant une paire de lunettes… et affublée d'un col rigide, comme tout bon soldat stoïque de la révolution. Steve Workers est sans visage parce qu'il représente tous les visages du prolétariat. Son nom est multitude.
>
> […]
>
> Steve Workers représente 99 %. Steve Workers est l'icône sans visage et sans âge de tous les travailleurs exploités. Steve Workers est l'enfant de neuf ans qui fabrique des briques au Mali. Steve Workers est la femme instruite de trente-deux ans qui survit grâce à des emplois précaires et ne peut pas se permettre de tomber enceinte. Steve Workers est la colère lucide et tranchante des travailleurs. Steve Workers est vivant. Steve Workers vous donne des coups de pieds avec ses godillots de travail. Steve Workers est prêt à tout occuper. Steve Workers dit : la planète est une grande usine Foxconn, mais ne vous suicidez pas : organisez-vous et faites mordre la poussière à vos patrons. Steve Workers dit : mangez les riches et faites circuler la recette[184].

---

[184] WU MING, « Un esempio di contro-narrazione : #SteveWorkers », *Giap*, 08/10/2011, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=5512>. « Steve Workers è il rovescio di Steve Jobs sul versante del *lavoro vivo* in rivolta. È il guru collettivo della sovversione operaia, appare ovunque vi sia uno sciopero, una lotta, un'occupazione, e con un travolgente *keynote* presenta i prodotti di Bad Apple: iClasswar, iStrike, iStruggle, iRevolution. Se quello di Steve Jobs era uno dei volti più riprodotti del pianeta, Steve Workers è solo un berretto alla giovane Mao, una mela rossa capovolta, un paio d'occhiali… e un colletto rigido, da stoico soldato della rivoluzione. Steve Workers è senza volto perché è tutti i volti del proletariato. Il suo nome è moltitudine. [...] Steve Workers è il 99%. Steve Workers è l'icona senza volto e

La rhétorique adoptée par Wu Ming à cette occasion est calquée sur celle des manifestes de Luther Blissett, dont la filiation est explicite : « Steve Workers est un neveu de Luther Blissett[185] », et sur son propre site, Steve Workers fait figurer une interview à Luther Blissett[186].

Si Wu Ming conserve son caractère provocateur, à la grande différence de Luther Blissett, il n'est plus celui qui provoque. Bien qu'il affirme avoir participé à la création de Steve Workers, il ne s'agit pas d'une initiative signée Wu Ming. Lors du passage de Luther Blissett à Wu Ming, les membres du collectif, en se spécialisant dans le domaine littéraire, ont laissé de côté les farces médiatiques et les actions éclatantes, perdant la force de transgression qui caractérisait Luther Blissett.

Dans son activité littéraire, le collectif continue en revanche de susciter et d'entretenir la polémique, faisant régulièrement l'objet des foudres de lecteurs et critiques. Initialement publié en ligne, *New Italian Epic* a ainsi suscité de tels remous, amenant ses auteurs, partisans et détracteurs à s'exprimer longuement et passionnément, qu'il a fait l'objet de plusieures rééditions (en ligne et au format papier). Au-delà des réactions du monde critique et académique, l'engouement du public pour un tel sujet est particulièrement remarquable. Les lecteurs ont téléchargé le texte des dizaines de milliers de fois et en ont débattu passionnément sur les blogs et sites de lecture. L'ampleur et la vivacité des réactions suggèrent que le mémorandum de Wu Ming n'a pas été accueilli comme le compte-rendu qu'il prétend être, mais bien comme un manifeste.

Le "buzz" autour de NIE sur Internet est largement entretenu par Wu Ming, qui relaie et commente les critiques formulées à l'encontre de son texte et organise, hébergé par la revue en ligne *Carmilla*, un dossier alimenté de 2008 à aujourd'hui, contenant une

---

senza età di tutti i lavoratori sfruttati. Steve Workers è il bambino di nove anni che fabbrica mattoni in Mali. Steve Workers è la donna trentaduenne e istruita che sopravvive con lavori precari e non può permettersi di restare incinta. Steve Workers è la collera lucida e tagliente dei lavoratori. Steve Workers è vivo. Steve Workers ti prende a calci con pesanti scarponi da lavoro. Steve Workers è pronto a occupare tutto. Steve Workers dice : il pianeta è una grande fabbrica Foxconn, ma non suicidarti : organizzati e rompi il culo ai tuoi padroni. Steve Workers dice : mangia i ricchi e diffondi la ricetta. »

[185] *Ibid*. « Steve Workers è nipote di Luther Blissett ».

[186] STEVE WORKERS, « Steve Workers intervista Luther Blissett », *steveworkers.tumblr.com*, 29/04/2012, <http://steveworkers.tumblr.com/post/22042822586/steve-workers-intervista-luther-blissett>.

cinquantaine d'articles ou essais (à commencer par le mémorandum), qui abordent la question du NIE.

Le débat n'a pas lieu uniquement sur *Carmilla*, on trouve d'autres articles qui traitent du NIE sur *Il primo amore*, ainsi que sur *Nazione Indiana* où les commentaires sont parfois extrêmement virulents (à l'image de certains des cinq cents commentaires sous l'article « Nella stanza separata » d'Emanuele Trevi[187]) et sur de nombreux blogs de lecteurs internautes s'essayant à la critique.

Le collectif se révèle à cette occasion être un fin tacticien en matière de gestion du débat, et plus particulièrement son premier membre, auteur *in primis* du mémorandum: Wu Ming 1 est membre de la rédaction de *Carmilla*, d'où il peut organiser les publications, s'exprimer à loisir et choisir le moment opportun pour répondre aux différentes critiques. Il bénéficie ainsi d'un point de vue et d'un avant-poste privilégiés. Notons à ce propos qu'indépendamment de sa situation au sein de *Carmilla*, Wu Ming 1 investit toutes les places fortes du débat littéraire italien sur le Net : celui que Tiziano Scarpa qualifie d' « hyperactif[188] » fait en effet preuve d'une très grande réactivité, n'hésite pas à plonger dans le marasme des réactions à chaud et répond, parfois très longuement, à de nombreux commentaires d'articles de blog littéraires (*Nazione Indiana*, *Lipperatura*).

D'autre part, Wu Ming sait se mettre en valeur, s'arrogeant, par des arguments d'autorité, des mérites qu'il présente comme indiscutables : « on est contraint d'admettre qu'un débat aussi étendu, transversal et passionnel sur la littérature italienne, son présent et son futur, n'avait pas eu lieu depuis de nombreuses années. C'est le seul et véritable débat de ces derniers temps[189] ».

---

[187] TREVI Emanuele, « Nella stanza separata », *nazioneindiana.com*, 14/02/2009, <http://www.nazioneindiana.com/2009/02/14/nella-stanza-separata/>.

[188] SCARPA Tiziano, « L'epica-popular, gli anni novanta, la parrèsia », *nazioneindiana.com*, 04/03/2009, <http://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/l%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/#more-15200>.

[189] WU MING 1, « Speciale New Italian Epic – Terzo anno di dibattito », *carmillaonline.com*, 06/01/2010, <http://www.carmillaonline.com/archives/2010/01/003299print.html>. « si è costretti ad ammettere che da molti anni non aveva luogo un dibattito così esteso, trasversale e appassionato sulla letteratura italiana, il suo presente e il suo futuro. È l'unico vero dibattito degli ultimi tempi. »

Parmi les critiques littéraires de renom qui se sont exprimés sur le texte de Wu Ming, on trouve, outre Carla Benedetti[190] et Emanuele Trevi[191], Filippo La Porta avec son cinglant billet intitulé « Macché New Italian Epic, questo è solo glamour » paru dans les pages du *Corriere della sera* le 7 février 2009. Filippo La Porta voit dans la publication de NIE une opération de marketing éditorial à tous les égards :

> Mais plus que des haches artisanales, ces dernières ressemblent à des "bombes intelligentes" de l'édition. New Italian Epic est un logo parfait (bien mieux qu'"épopée postmoderne" !, observe Luca Mastrantonio dans *Il Riformista*), écrit dans la langue de la communication planétaire, pour un produit appétissant de l'Italian Style[192].

Dans le supplément dominical du *Sole 24 ore*, Riccardo Chiaberge compare Wu Ming aux futuristes sur un ton extrêmement moqueur :

> Après un siècle, les Futuristes ont trouvé leurs dignes héritiers. Les étincelles de Marinetti et de Boccioni se sont propagées jusqu'à nous et un météore, une nébuleuse, que dis-je un "champ électrostatique" a explosé dans le firmament de la littérature italienne : la New Italian Epic de Wu Ming […]. Il manque seulement les turbines, la dynamo, les compteurs, les interrupteurs, les fusibles et l'installation sera complète […]. Pour faire la critique d'un livre de Wu Ming il faudrait un ingénieur d'Enel[193].

Cette confrontation avec l'avant-garde historique est fort révélatrice : par sa réaction hostile et caricaturale de critique littéraire conservateur, Riccardo Chiaberge démontre que le collectif Wu Ming a la posture d'une avant-garde. Désabusé par ce genre de littérature, il

---

[190] BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *op. cit.*

[191] TREVI Emanuele, « Questo Wu Ming ha le gambe corte », in *Alias*, 14/02/2009.

[192] LA PORTA Filippo, « Macché New Italian Epic, questo è solo glamour », in *Corriere della sera*, 07/02/2009, p. 35, <http://archiviostorico.corriere.it/2009/febbraio/07/Macche_New_Italian_Epic_Questo_co_9_090207058.shtml>. « Ma più che ad asce artigianali queste assomigliano a "bombe intelligenti" dell'editoria. New Italian Epic è il logo perfetto (altro che "epica postmoderna" !, osserva Luca Mastrantonio sul "Riformista"), scritto nella lingua della comunicazione planetaria, per un prodotto appetibile dell'Italian Style. »

[193] CHIABERGE Riccardo, « Wu Ming, attenti a non prendere la scossa », in *Il sole 24 ore*, 03/02/2009, <http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/wu-ming-dura-ming-povero-chiambretti-prigioniero-di-una-audience-infedele-e-votata-allo-3254.htm>. « Dopo un secolo, i Futuristi hanno trovato i loro degni eredi. Le scintille di Marinetti e di Boccioni si sono propagate fino a noi e nel firmamento della letteratura italiana è esplosa una meteora, una nebulosa, anzi un "campo elettrostatico" : la New Italian Epic di Wu Ming [...]. Mancano solo turbine, dinamo, contatori, interruttori e fusibili, e l'impianto è completo [...]. Per recensire un libro di Wu Ming ci vorrebbe un ingegnere dell'Enel ».

présente ironiquement Wu Ming comme des auteurs appartenant à un monde technologique digne de la science-fiction : « Wu Ming, pour ceux qui ne le sauraient pas, pour ceux qui tâtonnent encore dans les ténèbres d'un monde pré-technologique, est "un collectif d'écrivains"[194] ». La conception de la littérature selon Wu Ming n'a pas de valeur aux yeux de Riccardo Chiaberge en raison de sa connivence avec les nouvelles technologies.

En réaction à cette levée de boucliers de certains critiques littéraires, Wu Ming 1 s'est exprimé par le biais de *Carmilla* dans un article intitulé « Reazioni de panza[195] ». Il voit dans ces prises de position virulentes et pour certaines davantage épidermiques que critiques, une "défense de caste hystérique" à laquelle il répond point par point. Il reproche à la critique de : « n'[avoir] fait que répéter: rien ne bouge, il n'y a rien, tout est nul, la littérature italienne est morte avec Pasolini… » et ce faisant, en profite pour s'ériger lui-même en critique littéraire, ces représentants n'étant selon lui pas à la hauteur de la tâche : « à l'insu de ces branleurs, tout un monde était en mouvement sous les yeux des lecteurs et on en parlait abondamment dans d'autres pays, tandis qu'ici les pages culturelles des journaux parlaient du pancréas de Croce conservé dans du formaldéhyde[196] ».

Wu Ming est donc un auteur qui sait susciter et aime entretenir la polémique, et qui s'associe volontiers à des actions subversives. Cela ne fait pas pour autant de lui un auteur en rupture avec les codes de la littérature et de la société. Contrairement à Luther Blissett, il n'incarne pas la provocation sociale et politique, il ne fait que relayer et participer à des initiatives d'autres groupes. Dans le domaine littéraire, Wu Ming conserve toutefois sa dimension provocatrice, en animant notamment le débat sur Internet.

---

[194] *Ibid.* « Wu Ming, per chi non lo sapesse, per chi ancora brancola nelle tenebre di un mondo pre-tecnologico, è "un collettivo di scrittori" ».

[195] WU MING 1, « New italian epic : reazioni de panza - 1ª parte », *carmillaonline.com*, 18/02/2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002945.html>; « New italian epic: reazioni de panza / Part 2 », *carmillaonline.com*, 10/03/2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002968.html>.

[196] ANDREETTO Jadel, « Intervista con Wu Ming sul New italian epic », in *Panorama.it*, 23/01/2009, <http://blog.panorama.it/libri/2009/01/23/intervista-con-wu-ming-sul-new-italian-epic/>. « non [aver] fatto che ripetere : non si muove niente, non c'è niente, fa schifo tutto, la letteratura italiana è morta con Pasolini… » ; « All'insaputa di questi pugnettari, si muoveva tutto un mondo, di cui i lettori si erano accorti, e di cui si parlava diffusamente negli altri paesi, mentre qui le pagine culturali dei giornali parlavano del pancreas di Croce conservato in formaldeide ».

1. 1. 4. *Pars destruens*, *Tabula rasa* et parricide

La contestation étant le propre de l'avant-garde, elle entend faire table rase du passé, souhaite la destruction des principes qui régissent la société qui l'entoure, ainsi que celle de la littérature qui la précède. Son premier acte est donc le parricide. Il s'agit de tuer les pères avant d'en proposer d'éventuels nouveaux. L'affirmation de l'avant-garde passe ainsi par la mise au ban de ses contemporains, de la génération précédente et même, plus radicalement, de toute forme d'art du passé.

La *pars destruens* est un élément primordial parmi les revendications de Luther Blissett. Il fonde toute son action sur la contestation de l'ordre établi, ses attaques ciblent les institutions, les organes du pouvoir (magistrature, journalistes). Avec le groupe allemand Autonome a.f.r.i.k.a, il publie *Manuel de communication-guérilla*[197] ouvrage à la fois théorique et pratique au sujet de la communication-guérilla et du sabotage médiatique, qui invite entre autres, à "manger les maîtres" pour mieux consommer, et considère que « le vol, ou l'achat gratuit, est indéniablement la manière la plus directe de s'attaquer à la société de consommation[198] ».

Au sujet de la société dans laquelle il vit, Luther Blissett affirme : « le nom collectif détruit les mécanismes de contrôle de la logique bourgeoise » ; « il faut déstructurer et transformer de fond en comble le monde dans lequel nous vivons[199] ».

Quant à la littérature qui le précède, il affirme :

> Je ne parviens pas à me confronter avec la littérature qui me précède. Alors, au lieu de m'éliminer, j'ai pensé : je peux éliminer la littérature qui me précède. Et je peux éliminer celle qui me succède. […] Je veux être le saccage, je veux être le vieux sage qui, ne parvenant pas à atteindre le sommet de la montagne de la connaissance, décide d'en couper la cime ; le chercheur qui met le feu aux archives lorsqu'il réalise qu'il ne pourra pas toutes

---

[197] AUTONOME A.F.R.I.K.A.-GRUPPE, LUTHER BLISSETT, BRÜNZELS Sonja, *Manuel de communication-guérilla*, traduit de l'allemand par CYRAN Olivier, Paris, Zones, 2011 (1re éd. en langue originale 1997).

[198] *Ibid*., pp. 92-93.

[199] LUTHER BLISSETT, « Cosa vuole Luther Blissett », *op. cit.*, p. 76. « il nome collettivo distrugge i meccanismi di controllo della logica borghese » ; « il mondo in cui viviamo va destrutturato e cambiato da cima a fondo ».

> les visionner. […] Je voudrais tout détruire et laisser le désert derrière moi, de façon à ce que même monter sur mes épaules (de géant) ne vous servent plus à rien.[200]

L'attitude de Wu Ming à l'égard des modèles du passé est en revanche bien moins radicale : le collectif s'inscrit en effet dans une continuité littéraire (bien qu'à partir d'une certaine époque il exprime son opposition systématique au postmoderne), et il se veut le représentant d'une transmission du patrimoine culturel et littéraire. Par ailleurs, il n'y a pas à proprement parler d'exaltation du nouveau et de l'original, de *pars construens* forte. D'une part Wu Ming prône un modèle d'auteur qu'il présente comme innovant (l'auteur artisan collectif), mais d'autre part, le modèle littéraire qu'il propose n'est pas radical, comme nous le verrons lors de notre analyse des romans de Wu Ming.

1. 1. 5. Un collectif éphémère, de jeunes écrivains

La nature contestataire de l'avant-garde lui confère une durée de vie limitée. Après avoir détruit ce qui la précédait, et une fois entrée dans l'histoire de l'art, elle perd de fait sa capacité de provocation, et cesse donc d'être à l'avant-garde. Elle a cependant conscience de sa dimension éphémère. L'avant-garde prône ainsi le culte de la jeunesse qui, par nature, ne peut durer que par un renouvellement rapide des figures qui la composent. Renato Poggioli parle de « sacrifice agonique » de l'avant-garde, et d' « holocauste de soi à la gloire de l'art du futur », allant jusqu'à affirmer que « les partisans des mouvements artistiques d'avant-garde œuvrent comme s'ils étaient disposés à devenir l'engrais qui fertilisera les terres conquises[201] ». Les futuristes mettent même en avant cette prise de conscience dans leur manifeste : « Les plus âgés d'entre nous ont trente ans ; nous avons donc au moins dix ans pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de

---

[200] LUTHER BLISSETT, *Vangelo nichilista*, *op. cit.*, pp. 15-16. « Io non riesco a confrontarmi con la letteratura a me precedente. Allora, al posto di eliminarmi, ho pensato : posso eliminare la letteratura a me precedente. E posso eliminare quella successiva. [...] Voglio essere saccheggio, voglio essere il vecchio saggio che non riuscendo ad arrivare in cima al monte della conoscenza decide di tagliarne la vetta ; il ricercatore che mette fuoco agli archivi quando realizza di non poterne visionare tutti gli archivi. […] Vorrei distruggere tutto e lasciare deserto, così che anche salire sulle mie spalle (da gigante) non vi servirà più a un cazzo. »

[201] POGGIOLI Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, *op. cit.*, pp. 83-84. « Sacrificio agonico » ; « Olocausto di sé alla gloria dell'arte futura » ; « I seguaci dei movimenti artistici d'avanguardia operano come fossero disposti a farsi concime onde fertilizzare le terre conquistate ».

plus jeunes et plus vaillants que nous veuillent bien nous jeter au panier comme des manuscrits inutiles[202] ! »

Le *seppuku* de Luther Blissett entre dans cette logique de sacrifice de soi et du renouvellement. L'expérience blissettienne a la courte durée de vie des avant-gardes, les membres historiques du LBP choisissent de se donner une mort symbolique afin de permettre à Luther Blissett de continuer à vivre par l'action d'une nouvelle génération d'utilisateurs du pseudonyme, mais aussi pour se consacrer à de nouveaux projets, comme si Luther Blissett était, en ce qui les concerne, une aventure déjà dépassée.

Le cas de Wu Ming est différent : au moment de sa création, le collectif correspondait bien au critère de la jeunesse, car il était composé d'écrivains âgés d'une trentaine d'années. Douze ans plus tard, les quatre membres de Wu Ming ont dépassé la limite d'âge indiquée par Marinetti, et n'ont pas laissé place à de plus jeunes. La promotion de la jeunesse et la nature éphémère de l'avant-garde sont des caractéristiques absentes chez Wu Ming : le collectif est actif depuis désormais plus de dix ans, et ne montre pas signe de vouloir cesser son activité. Alors que l'avant-garde se considère comme un groupe de rupture, qui apporte une sorte d'hygiène en renouvelant les codes artistiques, et doit lui-même s'abolir ou être supplanté par d'autres, Wu Ming ne se remet pas en cause et s'inscrit dans la durée.

1. 1. 6. Une vision globale

Un autre aspect essentiel des avant-gardes est le lien entre art et vie, entre théorie et action. La contestation qui anime l'avant-garde ne porte pas uniquement sur les courants artistiques qui l'entourent et la précèdent. Son rejet et son ambition du "nouveau" s'appliquent à la vie, parce que l'art et la politique, le public et le privé, sont intrinsèquement liés. Comme le rappelle Francesco Perfetti, « le futurisme fut une attitude envers la vie, une façon d'être et de se placer par rapport à la société et à la civilisation

[202] MARINETTI Filippo Tommaso, « Fondation et manifeste du futurisme », in *Le Figaro*, 20/02/1909, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>. Cela n'a pas empêché Filippo Tommaso Marinetti, plus âgé, de devenir académicien, ni au Futurisme de poursuivre ses activités jusque dans les années quarante.

traditionnelles[203] ». Ainsi le combat des avant-gardes n'est-il pas seulement artistique, mais aussi idéologique et politique. Silvia Contarini rappelle à ce titre que

> les avant-gardes se veulent bien plus que de simples contestataires révoltés, elles se veulent des révolutionnaires, elles veulent être une part active d'un processus subversif global. Leur projet, tout en étant artistique, doit conduire à la révolution politique. Leur combat, bien que mené par l'expression artistique, est aussi un combat politique car il participe d'un univers transgressif[204].

Cette dimension avant-gardiste réside également dans l'action globalisante de Luther Blissett, qui associe l'art et la vie, et dans sa nature idéologique et découlant de ses origines liées aux mouvements estudiantins de Bologne. Son combat pour l'abolition de l'identité au profit du *condividuo* souligne l'importance de la dimension collective au détriment de celle de l'individu.

Dans le manifeste « Cosa vuole Luther Blissett », deux groupes de mots en lettres capitales sont mis en évidence : « LUTHER BLISSETT », et plus loin « CHANGER LE MONDE[205] ». Les ambitions "globalisantes" (*pars construens*) sont ainsi visuellement marquées puis détaillées dans le corps du texte : « Luther Blissett veut fuir la prison de l'Art et CHANGER LE MONDE. Dans ce but, il s'emploie à présenter à la société capitaliste une image angoissante d'elle-même » ; « Chaque action signée Luther Blissett est un défi à la Domination, et la démonstration de notre nature ingouvernable[206] ».

Avant même d'être un mouvement artistique, Luther Blissett est un mouvement éminemment politique, son mot d'ordre étant de mettre fin au concept bourgeois de l'individualisme et de changer le monde. Pour parvenir à ses fins, Luther Blissett use de tous les recours possibles : spectacles, production littéraire, théâtre, etc. mais il s'agit là de

---

[203] PERFETTI Francesco, « Le futurisme et la politique », in *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XX^e^ siècle*, CARDINI Karine, CONTARINI Silvia (dir.), *op. cit.*, p. 43.

[204] CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, *op. cit.*, p. 26.

[205] LUTHER BLISSETT, « Cosa vuole Luther Blissett », *op. cit.*, p. 76. « LUTHER BLISSETT » ; « CAMBIARE IL MONDO ».

[206] *Ibid.*, pp. 76-77. « Luther Blissett vuole fuggire dal carcere dell'Arte e CAMBIARE IL MONDO. A questo scopo si adopera per presentare alla società capitalistica un'angosciante immagine di sé stessa » ; « Ogni azione firmata Luther Blissett è una sfida al Dominio, è la dimostrazione che siamo ingovernabili ».

moyens seconds et non pas de fins en soi. L'art vient servir le dessein de Luther Blissett, les frontières entres les différentes disciplines se brouillent rapidement, jusqu'à ce que toute activité de Luther Blissett soit à la fois création artistique, revendication et message politique.

L'art d'avant-garde étant l'expression d'un mouvement de contestation globale, d'une vision nouvelle du monde et d'aspirations révolutionnaires, il ne se limite pas à une discipline artistique. Parmi les dadaïstes, Francis Picabia est à la fois peintre et écrivain ; Man Ray peintre, photographe et réalisateur ; Marcel Duchamp peintre, plasticien, auteur. Le futurisme implique aussi bien des auteurs, des compositeurs que des sculpteurs ou des architectes. Il est, selon la définition de Giovanni Lista, « un mouvement pluridisciplinaire revendiquant sa capacité à investir tous les domaines de la création humaine[207] ». Les grands principes théoriques et thématiques de chaque avant-garde se transposent à différentes disciplines : la libération du mot, le vitalisme, la mécanique et les bruits de la modernité figurent à l'état d'onomatopées dans les écrits futuristes de Marinetti, sont reproduits dans les compositions culinaires de Jules Maincave et dans les compositions musicales de Francesco Balilla Pratella, et sont transposées à l'image dans les tableaux d'Umberto Boccioni.

L'élargissement à d'autres formes d'expression n'est pas étranger à l'entreprise menée par Wu Ming, qui est notamment l'auteur du scénario du film *Lavorare con Lentezza*[208], mais cette ouverture ne constitue pas un élément essentiel. A travers le terme "transmédialité", Wu Ming entend l'exploitation d'autres formes d'expression artistique (cinéma, jeux vidéo, art pictural, etc.). Ce néologisme recycle une notion largement utilisée par les avant-gardes qui, toutes, ont cherché à étendre leur domaine d'action et d'expression. Ce que le mot transmédialité traduit en terme d'innovation par rapport aux avant-gardes historiques, c'est l'avènement des nouvelles technologies, Internet en tête, qui donne naissance à des communautés de personnes et à un foisonnement de créations très variées et extrêmement libres, non encadrées par des consignes délivrées au sein de manifestes. Tandis que les avant-gardes historiques cherchaient à étendre leurs théories à tous les arts, c'est la littérature qui, selon Wu Ming, a pour caractéristique de se décliner de manière créative

---

[207] LISTA Giovanni, *Le futurisme, création et avant-garde*, Paris, les éditions de l'Amateur, 2000, p. 129.

[208] *Lavorare con lentezza*, CHIESA Guido (réalisateur), WU MING (scénario), Fandango, 2004.

dans des domaines extrêmement différents, mais en parfaite indépendance, de manière anarchique, sans aucune prescription. Il s'agit le plus souvent de créations inspirées des œuvres littéraires de Wu Ming. Chaque domaine d'expression contamine l'autre, est source d'inspiration thématique et théorique. Un roman peut-être la source d'inspiration d'un jeu vidéo qui en reprend les personnages ou bien poursuit l'intrigue, mais le monde des jeux vidéo peut aussi à son tour être la source d'inspiration de certains écrits. Wu Ming 1 utilise par exemple le néologisme "Allegoritmo" ("allégorythme"), qu'il emprunte à deux spécialistes des jeux vidéo et de la *gamer culture*[209]. Il en va de même pour les références musicales ou cinématographiques, qui sont source d'inspiration pour de nombreux romans de Wu Ming, et *vice versa* (les romans *54* et *Manituana* ont donné lieu à la création d'une bande sonore, et de composition musicales).

Wu Ming est donc un projet qui promeut la transdisciplinarité, propre aux avant-gardes. Ce constat est toutefois à nuancer, car le groupe reste fondamentalement littéraire : la transmédialité est une notion qui permet à la littérature de s'enrichir, de dépasser ses frontières et à d'autres artistes de s'exprimer à partir d'elle, mais Wu Ming lui-même ne pratique pas tous les arts.

1. 1. 7. Nouvelles technologies

Enfin, le dernier concept essentiel pour les avant-gardes, en lien avec le rejet du passé, et le désir de nouveau, est l'apologie de la modernité et de la technologie. Tout comme à son heure le futurisme témoignait de sa fougue pour la technologie et la modernité en chantant les louanges des machines, de la voiture, des avions et de la vitesse, Luther Blissett et Wu Ming expriment leur adhésion à cette même notion de technologie et de modernité en faisant leurs les moyens modernes de communication. Leurs manifestes en témoignent : ils sont publiés sur Internet, tout comme l'ensemble de leurs textes et plus généralement, Wu Ming est, comme nous le verrons, un utilisateur et promoteur des nouvelles technologies.

---

[209] « "Allégorythme" est un néologisme que j'ai emprunté à Alex Galloway et McKenzie Wark, dont les écrits sur les jeux vidéo et la *gamer culture* m'ont inspiré », WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 53. « "Allegoritmo" è un neologismo che ho preso in prestito da Alex Galloway e McKenzie Wark, i cui scritti sui videogiochi e la gamer culture mi sono stati di ispirazione. »

On retrouve ainsi dans le LBP la plupart des caractéristiques des avant-gardes historiques : le caractère contestataire du projet et sa volonté de révolutionner le monde, sa nature polémique, la dimension éphémère de l'expérience, l'aspect programmatique et intentionnel ainsi que la mise en application plus ou moins réussie, plus ou moins fidèle de la théorie dans des domaines artistiques extrêmement différents ; sans oublier son statut de collectif. La dimension avant-gardiste du LBP ne fait pas de doute et bien que Luther Blissett ne se présente pas officiellement en habits d'avant-garde, dans une interview de Stefania Maffeis, les ex-Blissettiens constituant le collectif Wu Ming sont contraints de qualifier leur expérience passée d'avant-gardiste « malgré elle[210] ».

Le rapport de Wu Ming à la notion d'avant-garde apparaît en revanche plus complexe et plus nuancé que celui de Luther Blissett.

1. 2. Luther Blissett, projet avant-gardiste et Wu Ming, collectif ambigu

Une fois sa métamorphose opérée, Wu Ming semble presque regretter que Luther Blissett puisse être apparenté à une avant-garde. Cela annonce déjà la complexité des rapports que Wu Ming entretient avec la notion d'avant-garde.

Au commencement de Wu Ming, la « Dichiarazione d'intenti » évoque les manières de Luther Blissett et son caractère avant-gardiste, notamment en raison de l'emploi d'un ton et d'un style assurés et polémiques. Avec ce texte manifeste, qui constitue l'acte de naissance de Wu Ming, le collectif semble vouloir se conférer un statut d'avant-garde. Pourtant, il remet lui-même en question tout lien avec la notion d'avant-garde trois ans plus tard lors de la publication de « Postilla 2003 – Siamo ancora vivi, bastardi ! ». Peut-on en conclure que Wu Ming a perdu de sa radicalité et qu'il a voulu rompre toute proximité avec les caractères d'avant-garde ?

L'avant-garde se définit par son activité et sa parole collective, définition qui correspond à première vue à Wu Ming, en sa qualité de collectif d'auteur. Cependant, contrairement à

---

[210] MAFFEIS Stefania, « 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 », *op. cit.*, p. 226. « Alcune esperienze, come quelle de Lbp, che [malgrado loro] erano state ancora di avanguardia ».

Luther Blissett, dont la nature de *condividuo* et de collectif ouvert laissait libre cours à l'émergence de différents courants, parfois contradictoires, mais, quoiqu'il en soit, à un véritable groupe fédérateur, ouvert à quiconque voulait y adhérer, Wu Ming est un projet fermé qui, bien que composé de plusieurs membres, ne constitue pas un groupe dont les individus proviennent de différents horizons. Ainsi, malgré son caractère collectif et les œuvres "solistes" qu'il propose, Wu Ming est un auteur et un seul.

Huit ans après ses débuts, la publication de *New Italian Epic* semble témoigner de la volonté de Wu Ming de créer un nouveau groupe ou de légitimer un courant dont il se veut le leader. Sans la dynamique d'un ensemble, un auteur isolé ne peut prétendre au statut de figure de proue et sa production ne peut être au mieux que celle d'un "génie", dont la définition est pour Wu Ming incompatible avec celle de l'auteur, ce dernier étant défini comme un artisan. La publication de *New Italian Epic* est donc pour Wu Ming l'occasion de relancer la dynamique de groupe et de donner de l'ampleur, de la résonance à son œuvre et à sa conception de la littérature. Bien qu'il refuse l'appellation d'avant-garde, et qu'il insiste sur la notion d'un ensemble d'œuvres et non pas d'un groupe d'auteurs (« "œuvres", et non pas "auteurs", car le New Italian Epic concerne davantage les premières que les seconds[211] », précise-t-il), avec le terme de "nébuleuse", Wu Ming entraîne à sa suite un certain nombre d'auteurs et crée un mouvement collectif. On relève d'ailleurs davantage de noms d'auteurs que de titres d'œuvres cités dans le texte de Wu Ming. Ainsi, tour à tour, sont nommés pas moins de quarante auteurs, parmi lesquels Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, Giuseppe Genna, Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti, Helena Janeczek[212].

Wu Ming réussit difficilement à tenir la position annoncée qui consiste à parler d'un ensemble d'œuvres et non d'auteurs, sa "nébuleuse" d'œuvres devenant, sous sa propre

---

[211] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 11. « Ho scritto "opere", non "autori", perché il New Italian Epic riguarda più le prime dei secondi ».

[212] Ainsi que Pino Cacucci, Marco Philopat, Roberto Saviano, Babsi Jones, Alessandro Zaccurri, Giovanni Maria Bellu, Luigi Guarnieri, Antonio Scurati, Bruno Arpaia, Girolamo De Michele, Luigi Balocchi, Kai Zen, Flavio Santi, Simone Sarasso, Letizia Muratori, Chiara Palazzolo, Vittorio Giacopini, Antonio Moresco, Alan D. Altieri, Marcello Fois, Antonio Pennacchi, Luca Masali, Gianfranco Manfredi, Leonardo Colombati, Walter Siti, Alessandro Bertante, Rosario Zanni, Enrico Brizzi, Gabriella Ghermandi, Alessandro Defilippi, Giancarlo Liviano D'Arcangelo, Angelo Petrella et Valter Binaghi.

plume, la « nébuleuse narrative de nombreux *écrivains*[213] ». Lorsqu'il évoque une « génération littéraire »[214], c'est bien d'une génération d'auteurs dont il s'agit. Les apparences finissent par céder et plus loin, Wu Ming 1 fait mention des « écrivains du New Italian Epic[215] ».

Se refusant à employer des termes tels que "mouvement" ou "courant" littéraire, Wu Ming 1 a recours à des images qui viennent définir la "nébuleuse" : « une vibration commune » ; « un "champ de forces" » ; « un gisement d'images et de références partagées[216] ». Ce faisant, c'est pourtant bien un courant qu'il décrit et, en tant qu'auteur participant *in primis* à ce courant qu'il théorise, il se place *de facto* à la tête d'un mouvement littéraire[217].

De la même manière que le Gruppo 63, la néo-avant-garde italienne des années soixante, est soudée dans son refus du néoréalisme, Wu Ming ambitionne de souder le mouvement NIE en s'opposant systématiquement à la poétique postmoderne et à son regard ironique sur le monde et les mots. Dans l'essai *New Italian Epic*, le rejet du postmoderne est la condition *sine qua non* pour entrer dans la nouvelle période littéraire qui pour l'heure n'a pas de nom. Alors que certains critiques tentent de définir les années deux mille sous le terme "post-postmoderne", Wu Ming 1 refuse énergiquement cette appellation qui inscrirait sa production littéraire dans ce courant qu'il combat désormais si vivement[218]. Il préfère apprécier ce moment initial d'une nouvelle période historique et littéraire en lui laissant son anonymat : « La période que nous vivons à présent n'a pas encore d'étiquette, et c'est bien. Nous avons une marge de liberté. Aujourd'hui, c'est un *sentimiento nuevo* qui

---

[213] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 10. « nebulosa narrativa di parecchi *scrittori* » (le texte est mis en italique par nos soins).

[214] *Ibid*., p. 11. « Non formano una generazione in senso anagrafico, perché hanno età diverse, ma sono una *generazione letteraria* » (le texte est mis en italique par nos soins).

[215] *Ibid*., p. 22. « scrittori del New Italian Epic ».

[216] *Ibid*., pp. 8-9. « Un comune vibrare » ; « un "campo di forze" » ; « un giacimento di immagini e riferimenti condivisi ».

[217] Renato Poggioli définit un mouvement littéraire comme un groupe conscient, et le terme est utilisé aussi bien par les protagonistes que par la critique. Le courant en revanche est une tendance inconsciente, non voulue par les auteurs et identifiée par la critique. POGGIOLI Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, *op. cit.*

[218] « Certains, cependant, utilisent l'expression "post-postmoderno". Ça, c'est de la masturbation intellectuelle. », WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 68. « Qualcuno, tuttavia, usa l'espressione "post-postmoderno". Ecco, queste sono pugnette. »

nous porte[219] ». Ce faisant, il lui donne toutefois un nom : il parle de "sentimiento nuevo" (hispanisme) concernant la période, et de "New Italian Epic" (anglicisme) concernant la production littéraire, ce qui est une façon de se placer en tête de file de ce qu'il considère comme un renouveau littéraire au niveau international, inscrit dans une dimension mondiale.

On peut voir dans ce rejet de la dimension ironique du postmoderne une version italienne inspirée d'analyses critiques développées aux Etats-Unis dès les années quatre-vingt autour de la notion de *New Sincerity*, notamment par l'écrivain David Foster Wallace dans l'essai « E Unibus Pluram : Television and US fiction[220] », paru en 1993. L'auteur américain est par ailleurs régulièrement cité par Wu Ming 1, et notamment dans *New Italian Epic*[221].

Ce rejet marqué du postmodernisme et de la postmodernité, cette volonté appuyée de démontrer qu'il s'agit d'une période historique révolue et que la littérature d'aujourd'hui se doit de se démarquer de celle d'hier, la volonté de reconstituer un groupe par un acte fondateur (la rédaction d'un manifeste), sont des signaux forts. Dans un texte au titre évocateur, « noi dobbiamo essere i genitori », Wu Ming précise la nature du lien paradoxal qui unit la nouvelle génération d'écrivains qu'il présente (et dont il se veut le représentant) à la précédente tant décriée. Il identifie une thématique commune à différents romans du NIE : la mort de l'ancien, d'une figure patriarcale (ou matriarcale) qui incarne le passé, et constitue un repère, une référence dans le présent. C'est le cas du père de Giuseppe Genna dans *Medium*[222], de William Johnson dans *Manituana* : avec la mort de ces anciens, c'est une époque qui s'achève, un monde qui disparaît et des hommes et des femmes qui restent orphelins, à l'image de la génération post-quatre-vingt-dix. Wu Ming dresse le portrait d'une jeunesse désorientée et désemparée, en perte de valeurs, désengagée, dépourvue de ferveur.

---

[219] *Ibid*. « Il tempo che viviamo ora non ha ancora un'etichetta, e ciò è bene. Abbiamo un margine di libertà. Oggi è un *sentimiento nuevo* che ci tiene alta la vita » (le texte est mis en italique par nos soins).

[220] WALLACE David Foster, « E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction », in *Review of Contemporary Fiction*, n°13/2, pp. 151-194, <http://fr.scribd.com/doc/14740349/E-Unibus-Pluram-Television-and-US-Fiction>.

[221] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, pp. 120-121.

[222] GENNA Giuseppe, *Medium*, livre à imprimer sur *www.lulu.com*, et texte disponible en ligne sur le site de l'auteur *Giuseppe Genna Centraal Station*, <http://www.giugenna.com/medium.html>.

Les auteurs du NIE, sont eux aussi selon cette métaphore des orphelins, ils n'ont pas de pères fondateurs qui puissent leur servir de modèles littéraires. La littérature postmoderne est une figure de père absent et irresponsable pour les auteurs du NIE. Les pères postmodernes n'ont fait que s'amuser et penser à eux-mêmes, ils n'ont rien légué d'autre à leurs enfants qu'une ironie amère génératrice de désenchantement. Les auteurs du NIE, ainsi que Wu Ming le remarque, ne sont donc pas les enfants du postmoderne, mais ceux de la culture populaire (musique, cinéma, télévision, littérature de genre) :

> Ces nouveaux auteurs n'étaient pas les enfants des avant-gardes, et ils se fichaient éperdument du caractère "approprié" ou non des choses. Carlo Lucarelli, Valerio Evangelisti, Giancarlo De Cataldo, nous Luther Blissett et bien d'autres, étions les enfants problématiques de la culture pop. […] Et nous utilisions déjà Internet, ou plutôt, ce qui existait avant, le Bbs, la communication électronique pré-web. En 1994 certains d'entre nous avaient déjà des sites web[223].

Ils sont aussi la première génération d'auteurs à avoir grandi avec Internet, à l'avoir utilisé dès le milieu des années quatre-vingt-dix au moment de l'écriture de leurs premières œuvres. Reste alors à ces auteurs à trouver leur voie en l'absence de guide, et à l'indiquer à leurs lecteurs :

> C'est à nous d'être les parents, les patriarches, les nouveaux fondateurs. Nous avons besoin de nous réapproprier un sens du futur, parce que quelque chose de radicalement nouveau est en train de se passer aujourd'hui. C'est une époque sans précédent, nous avons un GROS problème et le désenchantement n'est pas la meilleure solution[224].

A travers cette démonstration, Wu Ming conclut une opération subtile : un parricide sans assassinat. Considérant que sa situation d'orphelin est justement due au parricide que les mauvais pères postmodernes avaient perpétré en leur temps, Wu Ming est naturellement opposé à ce rituel avant-gardiste. Pourtant, en annonçant la fin du postmodernisme et en

---

[223] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, pp. 125-126. « Quei nuovi autori non erano figli delle avanguardie, non gliene poteva fregare di meno se una cosa era ritenuta o meno "appropriata". Carlo Lucarelli, Valerio Evangelisti, Giancarlo De Cataldo, noi Luther Blissett e molti altri, noi eravamo figli problematici della popular culture. [...] E usavamo già Internet, anzi, quello che c'era prima, le Bbs, comunicazione elettronica preweb. Nel 1994 alcuni di noi avevano già siti web. »

[224] *Ibid.*, p. 121. « Noi dobbiamo essere i genitori, i capostipiti, i nuovi fondatori. Abbiamo bisogno di riappropriarci di un senso del futuro, perché sotto il sole sta accadendo qualcosa di radicalmente nuovo. È un periodo senza precedenti, è un GROSSO problema e il disincanto non è la soluzione migliore. »

considérant habilement que ses auteurs sont déjà morts et enterrés, il les fait disparaître et s'affranchit de les tuer.

De même qu'il se défend de perpétrer un parricide, Wu Ming n'applique pas la politique de la *tabula rasa*, qui est caractéristique des avant-gardes. Il ne rejette pas en bloc tous les attributs du postmoderne, et encore moins ceux de la littérature précédant cette période : « je pense que nous devons garder le meilleur et l'emporter avec nous sur le chemin, en laissant de côté ce dont nous n'avons plus besoin[225] ». Une génération littéraire ne peut être à ses yeux une culture privée de tout lien avec les écrits qui la précèdent puisque « la nouveauté naît du jeu entre la continuité et la rupture. On la reconnaît seulement lorsqu'on la compare à ce que l'on connaît déjà. Dans une situation de *tabula rasa*, rien ne permettrait de la reconnaître, encore moins d'y recourir[226] ». L'opposition systématique entre nouveau et ancien pratiquée par les avant-gardes historiques est qualifiée de « grande méprise », car « rien n'est "nouveau à cent pour cent"[227] ». Wu Ming compare la littérature postmoderne à une maison délabrée, qu'il faut démolir afin de reconstruire au même emplacement une nouvelle littérature : « nous devons reconstruire sur ces fondations, mais pour ce faire, nous devons démolir la maison délabrée qui s'y trouve à présent[228] ». L'attitude vis-à-vis du postmodernisme est ambiguë : il faut à la fois démolir, mais garder les fondations, sans que la nature de ces fondations ne soit indiquée.

Au regard des différentes caractéristiques de l'avant-garde, toutes communes à Luther Blissett, Wu Ming apparaît comme une figure d'auteur qui a perdu sa force subversive. Il n'a en effet conservé que la dimension moderne totalisante et, dans une moindre mesure, polémique. Mais surtout, fait révélateur, Wu Ming refuse d'adopter le terme d'avant-garde pour qualifier son projet. La réticence de Wu Ming à se présenter comme une avant-garde, est une attitude qui mérite d'être examinée. En effet, « le volontarisme, c'est-à-dire

---

[225] *Ibid*., p. 119. « penso che dobbiamo tenere il buono e portarcelo appresso lungo la via, scartando quello che non ci serve più ».

[226] *Ibid*., pp. VIII-IX. « La novità nasce da un gioco tra continuità e rotture ed è riconoscibile soltanto comparandola al già noto. In una condizione di *tabula rasa* nulla permetterebbe di riconoscerla, tantomeno di esperirla. »

[227] *Ibid*., pp. VIII. « Nulla è "nuovo al cento per cento", la vita e la realtà non funzionano a quel modo. »

[228] *Ibid*., p. 119. « dobbiamo ricostruire su quelle fondamenta, ma per ricostruirci sopra dobbiamo demolire la casa squinternata che c'è adesso ».

l'adhésion rationnelle, consciente, volontaire au mouvement d'avant-garde[229] » est l'un des traits caractéristiques de toute avant-garde. Au lieu de cela, à l'image de ce qu'il exprime au sujet de l'expérimentation linguistique dans le NIE, Wu Ming entend éviter « le paradigme (assurément banal et puéril) de l'avant-garde qui "casse tout" », et indiquer une « possibilité de contre-chant[230] ».

Le fait est que l'étiquette d'avant-garde est lourde à porter, elle sous-tend une comparaison inévitable avec le futurisme, dont l'implication politique avec le fascisme reste problématique. Comme le remarque Silvia Contarini, la néo-avant-garde des années soixante s'était déjà retrouvée confrontée à ce problème : « Accueillir ouvertement les enseignements du futurisme, en reprendre les thématiques, c'était presque se faire complice d'une idéologie répugnante[231] ». A cette épineuse comparaison, s'ajoute celle, non moins problématique, avec la néo-avant-garde, qui s'est caractérisée par une démarche formelle radicale mais aussi par un certain désengagement idéologique. On comprendra donc que le collectif ait à cœur de ne pas être associé à l'avant-garde, ni au postmodernisme.

Ce que Wu Ming exprime en réalité, c'est son refus d'être catalogué dans une catégorie définitivement liée au XX^{e} siècle. Alberto Casadei remarque, à la lecture de *New Italian Epic*, que l'auteur est conscient de

> la fin de la contrainte de la nouveauté typique des avant-gardes du vingtième siècle, non pas en raison de l'acceptation d'un manque de conflictualité (attitude typique du postmodernisme de citation parodique), mais, au contraire, en raison de la reconnaissance de la nécessité de conquérir un rapport dialectique avec l'avant, dans la perspective de modifier l'après, l'avenir[232].

---

[229] CONTARINI Silvia, « Il futurismo e il romanzo, *Sam Dunn è morto*, *Il codice di Perela* », *op. cit.*, p. 16. « il volontarismo, ossia l'adesione razionale, consapevole, volontaria al movimento d'avanguardia ».

[230] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 90. « la lingua del New Italian Epic – non interessandosi direttamente alla distruzione, ma "schivando il paradigma" (decisamente banale e puerile) dell'avanguardia che "spacca tutto" - ha indicato una possibilità di controcanto ».

[231] CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, *op. cit.*, p. 41.

[232] CASADEI Alberto, « NIE : in cerca di un rapport attivo con la tradizione », *op. cit.* « Il primo è la consapevolezza dell'esaurimento della coazione al nuovo tipico delle avanguardie novecentesche, non però per l'assunzione di una mancanza di conflittualità (atteggiamento tipico del postmodernismo "parodico-citatorio"), bensì per il riconoscimento della necessità di conquistare un rapporto dialettico con il prima, nella prospettiva di modificare il dopo, l'avvenire. »

En effet, Wu Ming refuse la dichotomie « Nouveau-Ancien », « Innovation-tradition » et parle de « grande méprise de l'avant-garde eurocentrée ». Aux avant-gardes européennes, il oppose les avant-gardes afro-américaines et afro-atlantiques, qui « ont toujours remis en jeu les traditions pour les incorporer dans l'innovation[233] ».

On comprendra alors que l'originalité et l'innovation ne sont plus, au XXI[e] siècle, des caractères essentiels et que, paradoxalement, pour incarner la notion d'avant-garde, c'est-à-dire sa force novatrice et subversive, il convient non seulement d'en proposer une nouvelle définition, mais mieux encore d'en refuser l'appellation qui relève, selon Francesco Muzzioli, du tabou :

> Curieusement, on impute au moderne et surtout à ses expressions les plus radicales (les dénommées "avant-gardes") un excès d'interdits et de négations, de tabous, au point que la peine pour une telle faute est justement de rester l'unique tabou. L'avant-garde clamait "on ne peut rien faire, sauf l'avant-garde" : maintenant c'est précisément l'inverse "on peut tout faire, sauf l'avant-garde"[234].

---

[233] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, pp. VIII-IX. « "Nuovo *vs* Vecchio". Eccolo, il grande fraintendimento dell'avanguardia eurocentrata » ; « "Innovazione vs tradizione", madre di tutte le dicotomie truffaldine ! » ; « *quelle* avanguardie [...] hanno sempre rimesso in gioco le tradizioni per incorporarle nell'innovazione ».

Dans son introduction au livret de l'anthologie de *free jazz* intitulée *The Old New Thing* et publiée par Wu Ming 1, Pino Saulo développe les caractéristiques avant-gardistes du *free jazz* et leur différences avec celles des avant-gardes européennes : « Ce jazz, qui est qualifié d'avant-garde […] nous montre une grande différence avec la culture occidentale : là où nos avant-gardes ont toujours ressenti la nécessité de faire table rase, de couper les cordons ombilicaux, de rejeter les pères comme Œdipe, les avant-gardes afro-américaines ont toujours eu un rapport dialectique et fécond avec la tradition, en créant un "continuum", un dépassement dans la réalisation plutôt que dans la négation », SAULO Pino, « Perché il Jazz ? Perché questo Jazz », in WU MING 1, *The old new thing, a free jazz anthology*, double CD Mahkob, Abraxas / Esp-Disk ; livret, Pavie, Agenzia Letteraria Roberto Santachiara, 2006, p. 7. (« Questo jazz, che viene definito d'avanguardia [...] ci mostra una differenza netta con la cultura occidentale : laddove le avanguardie nostrane hanno sempre avuto la necessità di fare tabula rasa, di tagliare cordoni ombelicali, di rifiutare edipicamente i padri, le avanguardie afroamericane hanno sempre avuto un rapporto dialettico e fecondo con la tradizione, creando un "continuum", un superamento attraverso al realizzazione piuttosto che attraverso la negazione. »)

[234] MUZZIOLI Francesco, « Per una parodia rossa nell'epoca del ridicolo », in GÀMBULA Nevio, *Qui si vende storia – una farsa proletaria, o un aborto di teatro epico*, Rome, Obradek, 2010, p. 81. « Curiosamente, al moderno e soprattutto alle sue punte più radicali (le cosidette "avanguardie") viene imputato un eccesso di divieti e di negazioni, di tabù, al punto che la pena di tanta colpa è proprio di rimanere l'unico tabù. L'avanguardia sosteneva "niente si può fare, tranne l'avanguardia" : ora viene precisamente derubricata e "tutto si può fare, tranne l'avanguardia". »

La notion d'avant-garde n'est donc pas étrangère à Luther Blissett et à Wu Ming. On constate toutefois une certaine évolution dans le positionnement des deux projets qui va d'une attitude avant-gardiste assumée et visible à une attitude plus nuancée dans les faits, voire ouvertement opposée dans les discours. Tandis que l'anarchique et protéiforme Luther Blissett, de par sa nature subversive, fuyante, irrationnelle, dérangeante parfois, de pas ses origines, sa fin et de par ses manifestes, correspond davantage à la définition d'avant-garde, on constate chez Wu Ming une évolution certaine. Du statut de jeune collectif aux accents avant-gardistes, il passe à celui de groupe bien intégré dans le monde littéraire et niant toute proximité avec les avant-gardes, puis à celui de leader d'un mouvement littéraire naissant.

Si le caractère avant-gardiste de Luther Blissett n'est que partiellement conservé par Wu Ming, et si la dimension innovante du collectif ne s'applique qu'à certains domaines, ne conviendrait-il pas, dans ce cas, de parler d'expérimentalisme concernant le collectif Wu Ming ?

Tandis que la *pars destruens* est ce qui caractérise l'avant-garde, l'expérimentalisme se définit en effet principalement par sa *pars construens*, par sa créativité, son originalité, sa recherche de formes inédites. La première est une critique radicale, révolutionnaire et extérieure de la société et de ses arts, la seconde est synonyme de recherche d'éléments nouveaux, distinctifs, mais ne remet pas en cause la société ni le courant artistique dans lesquels elle opère : selon Umberto Eco, l'expérimentalisme « tend à une provocation interne à l'histoire d'une institution littéraire donnée[235] ». L'expérimentalisme n'est pas un phénomène de groupe régi par un manifeste, il est souvent le fait d'un seul auteur, voire d'une seule œuvre, qui explore des chemins inconnus sans s'inscrire dans un projet annoncé, défini au préalable. Tandis que dans le cas de l'avant-garde, la théorie précède la production littéraire du groupe, la dirige, et parfois même la contraint, l'étouffe ; dans le cas de l'expérimentalisme, c'est l'œuvre qui vient avant la théorie.

L'avant-garde, en raison notamment de son hermétisme, de son caractère provocateur, de l'image négative qu'elle renvoie à la société, est impopulaire et revendique cette impopularité. Ainsi Renato Poggioli affirme que

[235] ECO Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani, 1985, p. 98. « tende a una provocazione interna alla storia di una data istituzione letteraria ».

> les partisans de l'art d'avant-garde acceptent le cœur léger et avec fierté leur impopularité. […] une telle impopularité n'est pas liée au seul facteur de l'hermétisme, mais dépend aussi d'autres facteurs plus importants, parmi lesquels par exemple une attitude bien différente de celle classique et humaniste, qui considérait avec indifférence et non pas hostilité le peuple profane[236].

Wu Ming revendique au contraire le caractère populaire de son activité et de ses œuvres, et sa proximité avec le "peuple profane". On observe alors différentes contradictions dans les attitudes de Wu Ming, qui témoignent de son rapport ambigu à l'avant-garde. En concordance avec le LBP dont il est issu, Wu Ming naît avec un manifeste, mais fait très vite volte-face en publiant un contre-manifeste (bien qu'il s'agisse d'un document de type programmatique). Le collectif semble souvent dire une chose pour en exprimer une autre : le contenu de ses énoncés est en contradiction avec ses actes de langage[237]. D'une part il affirme ne pas vouloir parler de son œuvre, ni faire part de ses intentions et, ce faisant, il adopte une posture qui est la contradiction même de son discours. Avec *New Italian Epic*, Wu Ming ne se limite pas à faire œuvre d'analyse de la littérature contemporaine (si c'était le cas, il observerait l'ensemble de la littérature produite en Italie durant les quinze dernières années et non pas une partie seulement), il décrit et alimente un mouvement littéraire à la tête duquel il se place.

Que l'essai de Wu Ming soit ou ne soit pas pertinent, qu'il comporte ou non les caractéristiques des avant-gardes historiques, importe finalement peu. Carla Benedetti (que Romano Luperini ne démentirait pas) voit juste lorsqu'elle affirme que

> les manifestes d'avant-garde étaient projectifs et non pas rétrospectifs, ils proposaient des tendances et non pas des listes d'œuvres, et surtout ils étaient en guerre avec ce qui les entourait. Ici [avec le NIE] en revanche on fait un effort théorique pour rendre plus attirant ce qui existe déjà et est hégémonique[238].

---

[236] POGGIOLI Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, *op. cit.*, p. 56. « i seguaci dell'arte d'avanguardia accettano a cuor leggero e con animo fiero quella della loro impopolarità. [...] tale impopolarità, non è legata al solo fattore dell'oscurità, ma dipende anche da altri e più importanti fattori, quali ad esempio un'attitudine ben diversa da quella classica e umanistica, che era d'indifferenza e non d'ostilità verso il volgo profano. »

[237] Au sens développé par John L. Austin, in AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais par LANE Gilles, Paris, Le Seuil, 1970 (1re éd. en langue originale 1962).

[238] BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *op. cit.* « i manifesti d'avanguardia erano proiettivi, non retrospettivi, avanzavano tendenze non liste di opere, e soprattutto erano in guerra con l'esistente. Qui [nel NIE] invece si fa uno sforzo teorico per rendere più appealing ciò che già esiste ed è egemone ».

On peut alors se demander si la littérature qu'il propose, aussi bien dans son contenu que dans ses modalités d'écriture et de diffusion, est subversive et novatrice. Nous y répondrons dans les développements qui suivent. Notons pour l'heure qu'à la comparaison de Wu Ming aux avant-gardes historiques, une figure paradoxale d'avant-garde émerge. Il nous semble que, dans sa posture, Wu Ming souhaite incarner à sa façon une sorte d'avant-garde du XXI^{e} siècle, tout en reniant cette appellation et en cherchant à renouveler ce modèle. Une avant-garde qui saurait qu'elle ne peut plus, à la manière des avant-gardes historiques, tout faire voler en éclat et pratiquer la *tabula rasa*, au risque de perdre à nouveau tous ses repères et le contact avec la réalité sociale et politique. La nuance concernant Wu Ming réside peut-être alors dans la définition : il nous semble que Wu Ming *se positionne à* l'avant-garde d'un courant littéraire qu'il souhaiterait, sans l'avouer, transformer en mouvement littéraire ou en groupe dont il serait le leader, mais qu'*il n'est pas* une avant-garde, car l'avant-garde est un concept qui n'est plus de ce siècle et qu'en tout cas il rejette.

Chapitre 2 : De l'inédit en littérature ?

Si l'on privilégie une acception de l'avant-gardisme qui se fonde non pas spécifiquement sur les caractéristiques des avant-gardes historiques, mais plutôt, compte tenu de l'appartenance de la notion d'avant-garde au siècle passé, sur le critère d'innovation en lien avec le XXI^e^ siècle, d'autres caractéristiques semblent conférer au collectif un statut avant-gardiste. Wu Ming est par exemple parmi les tous premiers auteurs à proposer une approche de l'œuvre littéraire et une notion de l'auteur radicalement influencées par Internet et par les nouvelles technologies, qu'il s'agisse de la relation instaurée avec les lecteurs, du *copyleft* ou encore de la pratique de l'écriture collective.

En littérature, l'avènement du numérique est une révolution qui se traduit par un phénomène de désintermédiation sans précédent. Internet autorise la libre circulation des contenus qui étaient jusqu'alors sous le contrôle exclusif de leurs diffuseurs (l'éditeur en ce qui concerne la littérature), il donne l'illusion d'une communication instantanée et démocratisée entre ses utilisateurs et permet aux internautes de collaborer entre eux. Dans ce chapitre, nous examinerons comment Wu Ming, en tant qu'auteur du XXI^e^ siècle, exploite les nombreuses possibilités qu'Internet met à sa portée : de quelle manière interagit-il avec ses lecteurs ? Comment utilise-t-il le nouveau média pour diffuser ses romans ? Et quel rôle joue Internet dans la pratique de l'écriture collective ?

2. 1. Un collectif littéraire "sur" Internet

Depuis l'imprimerie qui avait instauré, comme le remarque Alain Brunn, un nouveau rapport entre l'auteur, son texte et le public[239], la figure de l'auteur n'a cessé de gagner en autorité à travers les siècles. De la Renaissance au XIX^e^ siècle, Nathalie Heinich retrace les grandes évolutions du métier d'écrivain : « professionnalisation, promotion,

[239] « le rôle de l'imprimerie est essentiel, parce qu'elle modifie le rapport de l'auteur au texte et à son public, et contribue par là à donner une nouvelle définition de la notion d'auteur, puis à stabiliser cette nouvelle définition, cette fonction auteur émergente », BRUNN Alain, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p. 19.

autonomisation[240] ». Le XXI[e] siècle est quant à lui placé sous l'égide des nouveaux médias, qui annoncent une révolution comparable à celle de l'imprimerie : si, lors de la « révolution Gutenberg », l'auteur « est entraîné dans une aventure sans précédent[241] », qu'en est-il de la "révolution Internet" ? Où entraîne-t-elle l'auteur et, à sa suite, l'éditeur et le lecteur ? La figure de l'auteur est-elle remise en cause par Internet, ou bien sort-elle renforcée de cette confrontation ? Il est encore sans doute encore trop tôt pour le dire et il convient simplement, pour l'heure, d'observer avec Antoine Compagnon que « l'auteur, le droit d'auteur sont mis en cause par les nouvelles technologies, la culture numérique et logicielle. Mais en même temps, résultat paradoxal de ces contestations, on n'y a jamais été aussi sensible[242] ».

L'arrivée de Wu Ming sur la scène littéraire coïncide avec les débuts de l'utilisation massive d'Internet. Le collectif se caractérise par son approche et son usage très novateurs de ce nouveau média au service de son œuvre. Il le place au cœur même de son activité littéraire par le biais de son site *wumingfoundation.com* puis de son blog *Giap*, plateformes névralgiques grâce auxquelles il entretient depuis dix ans un contact privilégié avec ses lecteurs, constitués comme un club de supporters. La publication en 1999 de *L'œil de Carafa* avait à l'époque fait figure d'innovation. L'auteur avait en effet fait un choix éditorial remarqué en acceptant que son œuvre, payante sous sa forme imprimée mais gratuitement téléchargeable sous sa forme numérique, soit reproduite et diffusée librement, conformément à la philosophie du *copyleft*. Depuis cette première expérience, toutes les œuvres du collectif continuent de porter la même mention *copyleft*, quelle que soit leur maison d'édition, italienne ou étrangère. Cela n'empêche évidemment pas de diffuser l'ouvrage dans les circuits commerciaux traditionnels.

Wu Ming fait un autre choix important en désertant les lieux consacrés de la promotion littéraire. Les auteurs du collectif n'apparaissent jamais sur un plateau de télévision et sont absents des salons du livre. Ils acceptent en revanche les interviews dans des librairies, des instituts culturels, des universités, etc. Leurs romans se placent régulièrement parmi les

---

[240] HEINICH Nathalie, *Etre écrivain – création et identité*, Paris, La découverte, 2000, p. 312.

[241] BESSIRE François, « L'auteur et la maîtrise du livre », in LUNEAU Marie-Pier (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 58.

[242] COMPAGNON Antoine, « Conclusion : L'auteur et le droit au respect », *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, *fabula.org*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur12.php>.

meilleures ventes de livres en Italie[243]. Si leur tout premier et plus grand succès à ce jour, *L'œil de Carafa*, est sans nul doute le fruit d'un bouche à oreille d'une efficacité inespérée, il ne suffit pas pour autant à expliquer la longévité de cet auteur sur la scène littéraire.

Le collectif a investi Internet dès sa formation en l'an 2000. Bien qu'il ait connu une certaine évolution depuis sa création, son site *wumingfoundation.com* conserve son organisation initiale en plusieurs catégories (page de présentation, section audiothèque et *podcast*, archives, accès aux œuvres, etc.). Au fil du temps, le site s'est enrichi et a été partiellement traduit (en anglais, en espagnol, en français, et en portugais), le plus souvent par les soins de traducteurs bénévoles qui appartiennent au "club" des lecteurs fidèles. La page consacrée à la présentation des romans a très rapidement été saturée. La formule initiale, qui proposait une rapide description de chaque œuvre accompagnée de quelques critiques parues dans la presse écrite et des liens vers l'achat ou le téléchargement des romans, a évolué vers un menu donnant accès à autant de pages que de romans. Aujourd'hui, le matériel concernant chaque roman est si volumineux que certains disposent de leur propre site ou blog, référencés sur *wumingfoundation.com*.

Depuis le printemps 2010, la politique "expansionniste" de Wu Ming sur Internet s'est accrue. La *newsletter* bimestrielle[244] *Giap*, qui était envoyée à 12 000 abonnés en 2009, s'est transformée en un blog interactif[245] qui est devenu le nouveau centre névralgique du collectif sur Internet, reléguant peu à peu le site *wumingfoundation.com* au rôle d'archive.

La revue littéraire critique *Nandropausa*, qui était publiée chaque semestre sur *wumingfoundation.com*. a été abandonnée au profit d'un compte sur *aNobii*[246], la communauté de bibliothèques virtuelles grâce à laquelle les internautes peuvent consulter la critique des membres du collectif sur les livres présents dans leurs rayonnages virtuels.

Avec la parution de *Timira* en 2012, Wu Ming investit *Pinterest* où, selon le principe de ce nouveau réseau social, il présente (en cogestion avec l'éditeur Einaudi) un tableau très

---

[243] *Manituana* se place en quatrième position des meilleures ventes de romans parus en 2007 en Italie. Voir GENTA Luciano, « Risorgono gli irochesi e gli arnesi », in *La Stampa*, 7/04/2007, <http://www.wumingfoundation.com/images/quartinclassifica.jpg>.

[244] La publication de *Giap* était assez irrégulière, mais respectait globalement une cadence bimestrielle.

[245] *Giap*, <http://www.wumingfoundation.com/giap/>.

[246] Le compte de Wu Ming sur *aNobii*, <http://www.anobii.com/wumingfoundt/books>.

fourni d'images en relation avec le roman[247]. Ces images illustrent le plus souvent des citations du roman, ou renvoient vers des sites, des vidéos, des articles en relation avec le roman.

Wu Ming a également été présent sur *Twitter*. Cette expérience semble ne pas l'avoir convaincu, car elle n'aura duré que quelques mois, entre 2009 et 2011. Le collectif avait recours au réseau social des messages courts afin d'informer ses lecteurs en temps réel des dernières nouveautés et parutions sur toutes ses plateformes Internet. Grâce à ce mode de communication extrêmement réactif et synthétique, il pouvait recouper tous ses réseaux : *wumingfoundation.com*, les différents sites consacrés à ses romans, le blog *Giap, aNobii* ainsi que *youtube*.

Bien qu'il ne s'agisse pas du moyen d'expression qu'il affectionne le plus, Wu Ming dispose en effet d'un compte sur *youtube*, grâce auquel il met en ligne les rares vidéos le concernant et signale aux internautes, par le biais des "liens favoris", d'autres vidéos en relation avec ses projets. On y retrouve également les *booktrailers* des romans du collectif, ces clips promotionnels qui sont au livre ce que la bande annonce est au cinéma. Le concept, né aux Etats-Unis dans les années quatre-vingt-dix[248] a été mis en œuvre en Italie pour la première fois en 2006 pour la sortie du roman de Niccolò Ammaniti *Come Dio commanda*. Outre le caractère promotionnel, l'aspect multimédia et expérimental de ce type de bande-annonce appliquée à la littérature n'a pas manqué de séduire Wu Ming et l'a incité à concevoir ses vidéos promotionnelles pour les romans *Manituana*, *Stella del mattino* et *Il sentiero degli Dei*[249].

En dix ans d'existence, Wu Ming a su établir son assise sur Internet par le biais de son site et renouveler sa présence en investissant les réseaux sociaux de son choix. Faisant l'impasse sur les circuits habituels de promotion, Wu Ming a su exploiter dès les premières heures ce nouveau média comme une formidable vitrine publicitaire qui, associée aux

---

[247] Le tableau de *Timira* sur *Pinterest*, < http://pinterest.com/einaudieditore/timira/>.

[248] Le premier *booktrailer* fut diffusé à la télévision en 1994 pour assurer la promotion du roman *Amnesia* de Douglas Cooper. Le succès fut tel que le roman fut rapidement épuisé.

[249] Le *booktrailer* de *Manituana* est visionnable sur *manituana.com*, <http://www.manituana.com/section/73> ; celui de *Stella del mattino* est visionnable sur *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=kov1cw_pO4Q>; ainsi que celui de *Il sentiero degli dei*, <http://www.youtube.com/watch?v=9MLQE9yTIM8&feature=related>.

rencontres physiques avec les lecteurs dans des librairies ou autres lieux institutionnels, lui permet d'avoir la maîtrise de la promotion de ses œuvres.

2. 2. Internet comme moyen de diffusion des œuvres.

Le collectif se singularise par l'usage spécifique qu'il fait d'Internet pour la diffusion de ses romans. Toutes les œuvres de Wu Ming sont gratuitement téléchargeables depuis le site *wumingfoundation.com* et parallèlement proposées à la vente dans leur version éditée, par le biais de liens vers des sites marchands. Cette juxtaposition du système de l'imprimé et du numérique pose un certain nombre de questions : pourquoi un tel choix ? Comment fonctionne-t-il concrètement ? Est-ce lucratif ? Et s'agit-il d'une politique d'édition et de diffusion destinée à faire des émules ?

2. 2. 1. La mention *copyleft*

Aux yeux du collectif, l'auteur n'est pas un démiurge, c'est un "artisan" qui travaille une matière (les idées, les histoires), pour créer à son tour d'autres histoires. S'inscrivant dans la lignée de Roland Barthes qui affirmait en 1968 qu'un texte est « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture[250] », Luther Blissett et Wu Ming considèrent que l'auteur est le réorganisateur des pensées de ceux qui le précèdent et l'entourent. Il se nourrit selon eux de livres, de mythes, de compositions musicales et cinématographiques, d'anecdotes, qui sont autant d'éléments qu'il réutilise et réassemble par l'écriture.

En ce sens, il n'est pas le propriétaire des histoires qu'il écrit. Ce que la communauté lui a donné gratuitement (ou presque), il le restitue gratuitement (ou presque). Au sein du projet Luther Blissett, toutes les œuvres signées par le pseudonyme ouvert étaient donc « privées

[250] BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue- Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 65.

de copyright, librement reproductibles, modifiables, perfectibles, sans devoir répondre à aucune Autorité[251] ».

À partir de 1999, pour la publication du roman *L'œil de Carafa*, l'auteur multiple fait figurer en toute première page de chaque exemplaire imprimé et en tête du texte numérique du roman la mention suivante : « La reproduction totale ou partielle de l'œuvre ainsi que sa diffusion par voie télématique sont autorisées, sous conditions de fins non commerciales et de reproduction de la présente mention[252] ». L'adoption de cette mention dite *copyleft*, selon le principe développé par l'américain Richard Stallman[253], constitue un changement radical dans la politique de Luther Blissett (bientôt Wu Ming) en matière de protection de l'œuvre. Malgré le caractère très libertaire et novateur de la mention, il s'agit bel et bien d'un retour à la propriété intellectuelle. Par cette forme particulière de *copyright*, l'auteur donne toutes les permissions quant à l'utilisation de son œuvre, à condition que celle-ci ne soit pas lucrative et que les autorisations données soient toujours citées en marge du texte. Le *copyleft*, autrement appelé par Wu Ming "permis d'auteur", s'inscrit pleinement dans l'idéologie du collectif qui milite pour une démocratisation de la production des savoirs et de la culture, et leur libre circulation. Si les modalités d'application se sont quelque peu affinées au fil du temps, son principe est resté inchangé depuis un peu plus de dix ans. Entre temps, les licences *Creative Commons*[254] mises au point par Lawrence Lessig se sont

---

[251] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. XX. « Tutto quanto viene firmato col nome multiplo è privo di copyright, liberamente riproducibile, modificabile, perfezionabile, senza dover rispondere ad alcuna Autorità ».

[252] Traduction proposée par les éditions Métailié. La traduction du Seuil diffère quelque peu : « Les auteurs et l'éditeur autorisent la reproduction, partielle ou totale, de cette œuvre et sa diffusion par voie télématique, pour l'usage personnel des lecteurs et non dans un but commercial. »

[253] Pour plus d'informations sur Richard Stallman, voir « Richard Stallman », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Stallman>.

[254] Eric Scherer donne la définition suivante des licences *Creative Commons* : « Organisation à but non lucratif, destinée à faciliter le partage et la distribution de contenus sans passer, forcément, par la case droits d'auteurs ! Ses adeptes y voient une norme de propriété intellectuelle adaptée au web social, voire une licence embarquée relative au contenu. Les auteurs de contenus numériques peuvent ainsi faire savoir, en choisissant d'assortir leur travail d'une des licences Creative Commons proposées, la manière dont ils souhaitent jouir des droits sur leurs travaux. Le plus souvent, elles permettent de reproduire librement ces contenus en en créditant l'auteur », SCHERER Eric, *La révolution numérique – glossaire*, Paris, Dalloz, 2009, pp. 51-52.

répandues sur le Net et sont également adoptées par Wu Ming pour la protection de ses contenus numériques notamment[255].

Dans le grand débat des droits d'auteurs à l'ère du numérique, Wu Ming rejoint ainsi le camp identifié par Marin Dacos et Pierre Mounier, de ceux qui considèrent que :

> la dématérialisation du support rend obsolète le droit d'auteur, qui ne protège pas les idées […] mais leur inscription sur un support matériel. Par nature, le texte numérique, fluide, circulant sous forme d'électrons, non soumis aux contraintes économiques – en particulier celle de la reproduction de l'objet physique – échappe donc au droit d'auteur[256].

Les auteurs ne renoncent pas pour autant à protéger leurs œuvres d'utilisations abusives ni à obtenir une rémunération pour leur travail. Sur la page des téléchargements, il est proposé au visiteur de faire, s'il le souhaite, une donation au collectif par carte bancaire ou par compte *Paypal*. Les sommes récoltées seraient paraît-il dérisoires, et bien inférieures au plus traditionnel droit d'auteur touché via les éditeurs[257].

2. 2. 2. Une stratégie éditoriale

Car la véritable rémunération provient de la vente des livres imprimés. Le collectif ne s'oppose en effet pas à la marchandisation de son œuvre : si le texte en soi (*opera*[258] au sens kantien) n'a pas de prix, son exploitation commerciale (celle de l'*opus*) par l'auteur ou par qui en obtient l'autorisation (éditeur, scénariste, etc.) reste possible. Le rapport

---

[255] Le collectif a recours aux licences *Creative Commons* pour protéger ses *booktrailers* et les contenus de ses sites. Il place aussi sous licence *Creative Commons* ses participations au sein d'ouvrages collectifs régis par des droits d'auteurs classiques.

[256] DACOS Marin, MOUNIER Pierre, *L'édition électronique*, Paris, La découverte, 2010, p. 21.

[257] Sur la page de « La comunità di Giap, blog di Wu Ming », une communauté en ligne de "giapsters", Wu Ming indique qu'entre le 14/02/2012 et le 17/06/2012, le collectif a reçu quarante-sept dons pour un montant total de 1124,50€. Voir *La comunità di Giap, Blog di Wu Ming*, <http://identi.ca/group/giap>, commentaire du 17/06/2012.

[258] Dans sa leçon consacrée à la propriété intellectuelle, Antoine Compagnon rappelle la distinction opérée par Emmanuel Kant entre *opus* et *opera* : « La démonstration de Kant reposait sur la distinction, issue du droit romain, entre les notions d'*opus* et d'*opera*, l'*opus* désignant la chose matérielle, la copie ou le manuscrit dont la possession peut être transférée, tandis qu'*opera* désigne un discours, c'est-à-dire une "affaire", que l'éditeur ne peut conduire qu'au nom de l'auteur », COMPAGNON Antoine, « Neuvième leçon : la propriété intellectuelle », *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, *op. cit.*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur9.php>.

qu'entretient Wu Ming avec ses éditeurs relève, selon ses dires, aussi bien du rapport de force que du rapport de confiance. Si le collectif accepte d'intégrer le circuit éditorial classique et son système mercantile, il le fait en négociant avec ses différents éditeurs pour imposer un certain nombre de pratiques qui reflètent son idéologie libertaire : la mention et le principe du *copyleft* pour la libre circulation des savoirs ; le papier écologique pour ses idéaux environnementaux ; les illustrations de la première de couverture de chaque roman pour la maîtrise du produit fini ; ou encore l'entière autonomie en matière de promotion de ses œuvres. Lorsque la marge de manœuvre est trop étroite, le collectif n'hésite pas à changer d'éditeur[259] et, malgré la bonne entente acquise au fil du temps avec Einaudi, Wu Ming refuse de confier à la grande maison d'édition turinoise l'ensemble de ses œuvres : il publie régulièrement chez de petits éditeurs.

Les rapports entre Wu Ming et ses éditeurs méritent toutefois d'être examinés de plus près. Si le collectif publie effectivement une partie de ses œuvres chez de petits éditeurs, c'est à Einaudi qu'il confie la plus grande partie de ses publications (13 œuvres, contre 8 pour les autres éditeurs) et surtout ses œuvres majeures : *L'œil de Carafa*, *54*, *Manituana*, *Stella del mattino*, *Altai*, *Timira*, (mais aussi, *Giap !*, *Guerre aux humains*, *New thing*, *New Italian Epic*, *Anatra all'arancia meccanica* et bientôt *Point Lenana*, ainsi que le prochain grand roman collectif). D'autres grands éditeurs (Rizzoli, Bompiani) ou les petits éditeurs (Marco Tropea, Fanucci, Alta Fedeltà, Ediciclo, Transeuropa, Vincent Book) doivent quant à eux se contenter des publications de moindre envergure : *Asce di guerra*, *Havana Glam*, *La ballata del Corazza*, *Free Karma Food*, *Previsioni del tempo*, *Il sentiero degli dei*, *l'eroe imperfetto*, *Basta uno sparo* et *Pontiac*. Les droits de certaines de ces publications sont par la suite rachetés par Einaudi (*Asce di guerra*, *Previsioni del tempo*, *Havana Glam*).

Par ailleurs, le collectif présente sa politique d'édition comme une négociation menée avec le monde de l'édition qu'il serait parvenu à intégrer dans le but de le changer, et dit "imposer" ses choix à ses éditeurs :

> Nous sommes contre la pureté infructueuse. Nous sommes pour les compromis honorables, ceux que *nous* imposons à la partie adverse […]. Nos éditeurs sont venus aux compromis

[259] C'est le cas du roman *Asce di guerra* : le livre a tout d'abord été édité par l'éditeur Marco Tropea, puis à la suite d'un différend, Wu Ming a confié les éditions successives à l'éditeur Einaudi. De même, en France, après avoir eu affaire aux éditions du Seuil dans des conditions qui ont déplu au collectif lorsqu'il était encore Luther Blissett, Wu Ming a confié la publication de ses romans successifs aux éditions Métailié.

> avec nous en acceptant la mention *copyleft*, en acceptant notre participation au processus de production de l'objet-livre (nous faisons nous-mêmes nos couvertures, Cinzia De Celmo fait de ce point de vue partie intégrante du collectif), en acceptant nos stratégies de marketing non conventionnelles… Si nous nous étions posé des problèmes pour, comme on dit, "nous salir les mains", personne n'aurait rien lu de nous[260].

En réalité, les rapports entre Wu Ming et son principal, véritable éditeur ressemblent peu à une négociation conflictuelle, comme le remarque Nevio Gàmbula lorsqu'il met ironiquement en scène Wu Ming et son éditeur fumant la pipe et discutant de leurs best-sellers autour d'une table[261], et surtout, comme en témoigne l'origine de deux œuvres : *L'œil de Carafa* et *Point Lenana*. Dans l'article de Marco Amici, on apprend en effet que ce sont les responsables de la collection « Stile Libero » chez Einaudi qui ont proposé aux membres de Luther Blissett de publier un roman :

> L'"ennemi" se matérialise sous les traits de Severino Cesari et Paolo Repetti, créateurs et responsables de la collection « Stile Libero » chez Einaudi, qui avaient déjà habilement lancé le phénomène de la "jeunesse cannibale". Les deux éditeurs, qui avaient apprécié les écrits théoriques de Blissett déjà publiés, proposent à Luther, avec un sens du timing remarquable, de publier un roman et s'attendaient à faire paraître un roman cyberpunk bien ficelé[262].

---

[260] Wu Ming 1, in GIANSIRACUSA Ugo, « Si comincia con l'Autore, e si finisce con l'Autorità », *girodivite.it*, 12/2002, <http://www.girodivite.it/antenati/xxisec/wuming/wuming_intervista.htm>. « Siamo contro la "purezza" inconcludente. Siamo per i compromessi onorevoli, quelli che *noi* imponiamo alla controparte, ogni volta guadagnando centimetri [...]. I nostri editori sono scesi a compromessi con noi accettando la dicitura copyleft, accettando la nostra partecipazione al processo produttivo dell'oggetto-libro (facciamo noi le copertine, Cinzia Di Celmo è a tutti gli effetti parte del collettivo), accettando le nostre strategia di marketing eterodosse... Se ci fossimo fatti dei problemi a, per così dire, "sporcarci le mani", tu non avresti mai potuto leggere niente di nostro. »

[261] « et puis un *aNobii* / vaut plus qu'un coup de dés, et en mâchant / des files les fans acclamaient et les chaînes / de montage du best-seller, assis à la table / de l'éditeur à fumer / la pipe (imposer sa propre / loi ? mais oui bien sûr !) », in GÀMBULA Nevio, *Qui si vende storia*, *op. cit.*, p. 38. « poi un aNobii / vale più del colpo di dadi, e masticando / files acclamavano i fans e le catene / di montaggio del best-seller, seduti al tavolo / dell'editore con fumo / di pipa (la propria / legge ! Imporre ! Ma dài !) ».

[262] AMICI Marco, « La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming », *op. cit.*, p. 4. « Il "nemico" si materializza nelle fattezze di Severino Cesari e Paolo Repetti, ideatori e responsabili per Einaudi della collana Stile Libero, nonché già abili promotori del fenomeno "gioventù cannibale". I due, che avevano apprezzato gli scritti teorici di Blissett già pubblicati, con tempismo perfetto propongono a Luther la pubblicazione di un'opera di narrativa, con l'aspettativa di pubblicare un ben congegnato romanzo *cyberpunk*. »

Quant à *Point Lenana*, il est rédigé à quatre mains par Wu Ming 1 et Roberto Santachiara, le puissant agent littéraire, sur invitation de ce dernier. Le sujet de la nouvelle « American Parmigiano » aurait aussi été suggéré par Roberto Santachiara à Wu Ming[263]. Les rapports avec Einaudi, depuis le tout premier roman du collectif publié en 1999, jusqu'à celui dont la rédaction est actuellement en cours, témoignent donc non pas d'un rapport de force dans lequel Wu Ming imposerait ses choix, mais plutôt d'une entente où chacune des deux parties trouve satisfaction de ses intérêts.

On pourrait penser que la conjugaison de l'imprimé et du numérique est vouée à l'échec, mais l'expérience de Wu Ming prouve le contraire. Chaque année, le collectif fait son « opération Glasnost[264] », c'est-à-dire qu'il rend publics les chiffres de vente de ses livres ainsi que le nombre de téléchargements. Si l'on compare ces données[265], il apparaît que la vente de l'imprimé l'emporte très largement sur le téléchargement gratuit. Le plus grand succès éditorial du collectif reste, nous l'avons dit, son premier roman, *L'œil de Carafa*, qui s'est vendu à 277 000 exemplaires : un chiffre conséquent qui a convaincu les éditeurs de Wu Ming, en Italie comme à l'étranger, de la compatibilité de l'imprimé avec le téléchargement gratuit et la copie autorisée.

Autre conclusion intéressante : plus le livre est lu, moins le nombre de versions numériques téléchargées est élevé. Par exemple, *L'œil de Carafa* a été téléchargé 3 000 fois. Ainsi, pour un téléchargement du roman, 33 livres édités par Einaudi ont été vendus. Il en va de même pour le troisième plus grand succès de Wu Ming : *Manituana* s'est vendu à 58 000 exemplaires et a été téléchargé moins de 2 000 fois, soit un téléchargement pour 32 livres vendus. En ce qui concerne le roman *54*, le rapport téléchargements/ventes est de 1 pour 18[266]. Inversement, moins le livre a de succès, plus il est téléchargé.

Ce succès fièrement mis en avant par le collectif est toutefois à nuancer : d'une part, plus les romans sont récents, plus ils sont téléchargés, ce qui laisse supposer que le

---

[263] Ainsi que Wu Ming l'affirme dans les apostilles à *Anatra all'arancia meccanica*.

[264] En référence à l'opération politique de transparence et de liberté d'expression lancée par Mikhaïl Gorbatchev en URSS en 1985.

[265] Nous nous appuyons ici sur les chiffres fournis par Wu Ming en 2010, WU MING, « Iniziamo dando i numeri. Operazione Glasnost 2010 », *op. cit.*

[266] Le ratio pour les autres romans est : *Asce di guerra* : 1/9 ; *Havana Glam* 1/5,5 ; *54* 1/18 ; *Guerra agli Umani* 1/17 ; *New Thing* 1/30 ; *Free Karma Food* 1/6 ; *Previsioni del Tempo* 1/1 ; *Stella del Mattino* 1/4.

téléchargement, pratique récente en pleine expansion, pourrait venir renverser une tendance pour l'heure favorable à l'achat d'exemplaires imprimés. D'autre part, les romans les plus téléchargés sont aussi les plus courts : *L'œil de Carafa*, *54* et *Manituana* sont trois œuvres dont le texte dépasse les 600 pages, ce qui constitue un frein significatif à l'impression ou à la lecture sur écran et donc au téléchargement.

Autre nuance à apporter, qui vient mitiger les grands principes de libre accès aux œuvres de Wu Ming : la parution du texte numérisé et gratuitement téléchargeable n'est pas concomitante à la sortie du livre en librairie. En ce qui concerne *Timira*, paru en mai 2012, la version numérique du texte a été mise en ligne au mois d'octobre de la même année, soit six mois plus tard[267]. La réponse de Wu Ming 1 au commentaire d'un lecteur sur la page d'*Altai* du site d'Einaudi, se plaignant de ce décalage entre la parution du roman en librairie et sa version numérique, illustre la nature commerciale d'une telle politique, qui tient compte d'un "calendrier", d'"annonces" et de "stratégies" :

> Nous proposons carrément nos livres en téléchargement gratuit (avec la possibilité de faire un don via paypal), il nous semble que nous donnons ainsi un signal fort, et ce depuis dix ans. Mais notre politique a toujours été de faire la distinction entre édition papier et livre numérique. La sortie en librairie et la publication en ligne sont deux événements différents, dont nous nous occupons de manière différente, avec un *calendrier* différent, des *annonces* différentes, des *stratégies* différentes[268].

A l'heure de « la révolution numérique », pour reprendre le titre du glossaire d'Eric Scherer, l'industrie de l'édition se trouve confrontée à un défi de taille : rester compétitive face à la possibilité de télécharger gratuitement des textes numérisés. Cette problématique, déjà posée dans le domaine musical, a pour l'instant mené à une politique de répression qui s'avère être un échec. Wu Ming expérimente une nouvelle piste dans laquelle les circuits

---

[267] WU MING, « Timira in libera uscita », *Giap*, 15/05/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=7907>; « Scarica Timira di Wu Ming 2 e Antar Mohamed (Pdf, ePub, Mobi, Odt) », *Giap*, 05/10/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=9844>.

[268] Wu Ming 1, commentaire du 26/11/2009 à la page du roman *Altai* sur le site d'Einaudi, *einaudi.it*, <http://www.einaudi.it/libri/libro/wu-ming/altai/978880619896>. « noi i libri li mettiamo addirittura scaricabili gratis (con possibilità di donazione via paypal), ci sembra un segnale bello forte, da parte nostra, e lo diamo da dieci anni. Solo che la nostra politica è sempre stata quella di distinguere tra libro cartaceo e libro digitale, l'uscita in libreria e la pubblicazione on line sono due eventi diversi, che curiamo in modo diverso, con una *tempistica* diversa, *annunci* diversi, *strategie* diverse » (le texte est mis en italique par nos soins).

de l'imprimé et du numérique ne sont ni opposés, ni concurrents mais se complètent et se soutiennent l'un l'autre. Dans cette démarche atypique, l'auteur fait toutefois cavalier seul, car le bon fonctionnement de ce système conjugué dépend directement de l'image de marque du collectif et de son engagement politique contestataire : le *copyleft* dérive en effet de l'idéologie révolutionnaire de Luther Blissett et non l'inverse. Il s'agit donc d'un symbole fort, difficilement applicable à d'autres auteurs. Cette pratique, sous les apparences d'une démarche de rupture et de contestation du monde éditorial, ne change finalement pas l'ordre établi du système de publication. On remarque ici l'habileté du collectif à constituer un "capital sympathie" auprès d'un public réceptif aux théories du *copyleft*. Wu Ming, ce faisant, adopte en définitive une attitude finalement plutôt conforme aux attentes de son public.

2. 3. L'écriture collective comme pratique innovante

La dimension innovante de Wu Ming peut résider en outre dans sa dimension d'auteur collectif. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un cas isolé et sans précédents dans l'histoire de la littérature, l'écriture collective telle que Luther Blissett puis Wu Ming la pratiquent, semble revêtir un caractère particulier et novateur.

Nous pouvons partager la conviction de Wu Ming que toute écriture peut être considérée comme collective, eu égard aux trois grandes étapes qui la composent, de la phase pré-rédactionnelle (recherche des idées, consultation des sources) à la phase post-rédactionnelle (correction, édition), en passant par la rédaction proprement dite. Qu'il s'agisse de l'écriture d'un ouvrage spécialisé ou d'un ouvrage scientifique ou littéraire, à chaque étape interviennent des personnes qui ont une influence plus ou moins directe sur le texte. Le sujet de cette thèse nous a par exemple été suggéré par un proche, de nombreuses discussions informelles nous conduisent à modifier le texte, la citation des sources sur lesquelles reposent nos analyses témoigne du caractère collectif de certains développements, la participation de notre directrice de thèse à l'élaboration du plan, sa relecture et sa correction de ce texte en font un travail aux dimensions collectives, ce que la mention de son nom en couverture et la présence d'une bibliographie ne font que confirmer. Il en va de même pour tout autre ouvrage, et ce d'autant plus si l'on adopte le point de vue des théories de la réception du texte, qui font du lecteur un acteur de l'écriture

au sens le plus large du terme, sa lecture pouvant être considérée comme une action de réécriture à chaque fois renouvelée[269].

Cette dimension collective de l'écriture mise en avant avec tant d'insistance par Wu Ming ne doit toutefois pas occulter le caractère éminemment solitaire de l'acte d'écrire. Il ne faut pas confondre le caractère collectif d'une œuvre, dans son résultat final, c'est-à-dire la reconnaissance des multiples contributions qui constituent une œuvre, que celles-ci soient directes (ajouts, corrections) ou indirectes (inspiration), et le moment de l'écriture, qui est un moment solitaire, même dans un processus d'écriture à plusieurs, quel qu'il soit. Pour écrire, l'écrivain doit faire un effort de concentration, s'isoler, solliciter son intelligence, sa mémoire, son savoir-faire, et en ce sens l'écriture est une activité personnelle et totalement individuelle. Par ailleurs, si l'objet final, l'œuvre publiée, est bien le fruit du travail de différentes personnes (éditeur, correcteur, graphiste) et fait mention, de manière explicite ou implicite, du travail antérieur d'autres auteurs qui ont inspiré l'écrivain, il revient à ce dernier, et uniquement à lui, d'assumer son œuvre face aux lecteurs, ce qui confirme le caractère foncièrement individuel de l'écriture.

Le fort positionnement de Wu Ming quant au caractère collectif de l'écriture, ainsi que sa pratique de l'écriture collective, soulèvent de nombreuses questions : pourquoi Wu Ming attache-t-il autant d'importance à nier la dimension individuelle de l'écriture ? Comment procède-t-il pour rédiger ses romans ? S'agit-il d'une technique innovante et originale par rapport aux autres écrivains pratiquant l'écriture collective ? Quels sont ces différentes techniques et qu'impliquent-elles ? Internet intervient-il dans ce processus ? Les lecteurs/internautes sont-il des acteurs du processus d'écriture collective ? Enfin, l'écriture collective telle que la pratique Wu Ming connaît-elle des émules ?

Pour répondre à ces différentes questions et nous prononcer sur le caractère innovant de l'écriture collective selon Wu Ming, nous ferons un rapide retour sur les grandes étapes et types d'écriture collective dans l'histoire de la littérature, avant de nous consacrer à celle qui concerne directement Wu Ming, l'écriture collective depuis l'arrivée d'Internet, et d'analyser la pratique de Wu Ming dans ce contexte.

---

[269] Sur la coopération textuelle et le rôle du lecteur, voir ECO Umberto, *Lector in fabula – La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979 ; JOUVE Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993 ; JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

2. 3. 1. L'écriture collective : définitions, historique

Il convient tout d'abord de bien distinguer "écriture collective" et "collectif d'auteurs" : tandis que l'écriture collective est nécessairement l'activité d'un collectif d'auteurs, la réciproque n'est pas systématique.

Un collectif ou groupe d'auteurs se réunit autour d'un projet commun, sans pour autant que l'écriture soit l'objet d'un processus communautaire : cette dernière peut rester individuelle. C'est le cas, très courant, des anthologies thématiques au sein desquelles chaque auteur publie en son nom une nouvelle en relation avec le thème de l'ouvrage, sans avoir connaissance des autres écrits qui le composent. Plus spécifiquement, cette définition s'applique à des groupes qui respectent une même charte d'écriture, comme l'Oulipo[270] par exemple, dont les membres adhèrent à un même projet pensé collectivement et écrivent selon des contraintes fixées par le groupe (le lipogramme, la littérature combinatoire, etc.), mais produisent des œuvres individuelles, signées tout aussi individuellement, telles que *La disparition* de Georges Perec, *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, etc.

L'écriture collective, quant à elle, est un travail communautaire qui donne lieu à une œuvre, réalisée par un collectif d'auteurs qui peut être ponctuel ou pérenne, désigné par un pseudonyme collectif ou par les noms des différents auteurs. Les membres d'un groupe d'auteurs pratiquant l'écriture collective à l'ère du web peuvent ne pas se connaître et communiquer uniquement par Internet : on parle alors d'écriture collective en ligne. Ils peuvent au contraire avoir des liens personnels et professionnels durables et prolonger leur collaboration, voire ne pratiquer l'écriture que dans sa dimension collective. L'écriture collective au sens strict du terme est donc l'activité d'écriture pratiquée par plusieurs personnes sur un même texte. Cette définition recouvre toutefois des réalités très différentes : elle inclut des œuvres composées collectivement aussi bien de manière diachronique que synchronique. Les premières sont rédigées par plusieurs auteurs qui se succèdent dans le temps, c'est le cas typique des chansons de geste écrites et remaniées sur des générations ; les secondes sont rédigées sur une courte période par un collectif d'auteurs et figées en l'état. Quel que soit son mode de rédaction, une œuvre écrite

[270] OUvroir de LIttérature POtentielle, fondé en 1960 et réunissant des auteurs et des mathématiciens autour de la notion de contrainte en écriture.

collectivement peut faire état de la production des différents auteurs qui l'ont composée ou bien se présenter comme un travail homogène, qui ne permet pas d'imputer telle ou telle partie à tel ou tel auteur du groupe. C'est à ce dernier type d'ouvrages que nous apporterons un intérêt tout particulier.

Les grandes œuvres qui sont au fondement de notre civilisation, qu'elles soient mythiques ou religieuses, sont le fruit d'un travail d'écriture collective au fil du temps. On s'accorde à reconnaître que l'*Iliade* et l'*Odyssée* pourraient avoir été écrites par plusieurs auteurs que l'on désigne par le pseudonyme collectif Homère ; la Bible est un ensemble de récits de différents auteurs qui s'échelonnent sur plusieurs siècles ; les chansons de gestes sont souvent anonymes et vraisemblablement le fruit de l'écriture de différents trouvères. Les premiers grands textes sont en réalité des récits oraux matérialisés dans l'écriture par l'intermédiaire de différents auteurs. A une époque où les notions d'œuvre et d'auteur étaient bien différentes de celles que les Lumières et le Romantisme nous ont léguées, les textes étaient souvent anonymes et pouvaient être remaniés indéfiniment, sans la contrainte d'un droit d'auteur moral, avant même d'être juridique. Depuis le XIX^{e} siècle, le statut de l'œuvre et de l'auteur ont radicalement évolué ; la pratique de l'écriture collective recouvre alors une toute autre réalité et revêt même un caractère volontariste : il s'agit d'un choix assumé, qui va à l'encontre du modèle opérant de l'auteur romantique, de l'auteur génie ou de son actuel successeur, l'auteur vedette suivi par son tout dernier descendant, l'auteur membre du *star system*.

Pourquoi et comment écrit-on collectivement au XX^{e} et au XXI^{e} siècle ? Quelles sont les motivations des auteurs qui choisissent cette voie ? Comment y parviennent-ils ? Quel est le profil de ces auteurs ? Puis de ces collectifs ? Quelles œuvres naissent de ces expériences ? S'agit-il d'expériences d'écriture semblables ou au contraire très différentes ?

On observe couramment la division des tâches, la répartition des rôles et leur hiérarchisation dans le monde du cinéma ou de la bande dessinée, tandis qu'elle est habituellement entièrement assumée par une seule personne dans le champ littéraire. Lorsque des auteurs choisissent d'écrire de manière collective, ils peuvent s'atteler chacun plus ou moins exclusivement à une tâche, ou bien endosser chacun autant que l'autre les différents rôles de scénariste, rédacteur et correcteur.

Dans le mémoire qu'il consacre au projet de méthode d'écriture collective en ligne dont il est l'instigateur, *Scrittura Industriale Collettiva*[271], l'auteur Gregorio Magini[272] recense les différentes stratégies, activités, modalités de contrôle des documents, rôles, modalités de travail et motivations en jeu dans le cadre du processus d'écriture collective. Il apparaît dans son étude que les tâches, leur division, les rôles et activités sont multiples et peuvent donner lieu à des pratiques extrêmement différentes.

Concernant les stratégies d'écritures, Gregorio Magini distingue écriture individuelle (un écrivain opère selon les indications du groupe), séquentielle (plusieurs écrivains interviennent à des moment différents sur le texte), parallèle horizontale (plusieurs écrivains travaillent en même temps sur des parties différentes du texte), parallèle stratifiée (plusieurs écrivains travaillent en même temps sur le texte avec des activités et des rôles différents), réactive (plusieurs écrivains travaillent ensemble sur un texte sans planification) ou mixte.

Les activités qui composent l'écriture collective vont du *brainstorming* (discussion à bâtons rompus, autrement traduit par l'expression "remue-méninge") à la correction, en passant par la scénarisation et le brouillon.

L'activité de contrôle des opérations est elle aussi sujette à différentes possibilités de répartitions : Gregorio Magini indique qu'elle peut être centralisée (aux mains d'une personne), transmise en relais d'une personne à une autre, indépendante (différentes personnes ont le contrôle de différentes parties du document) ou partagée (plusieurs personnes se partagent en même temps le contrôle du document dans son ensemble). Ces stratégies, tâches et activités induisent l'attribution de rôles, la spécialisation et l'organisation hiérarchique : l'écriture collective peut être conçue sous la direction d'un leader qui dirige des écrivains, des correcteurs et organise leur travail. L'organisation spatiale et temporelle de ce dernier détermine le type d'écriture : synchrone ou différée

[271] MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, mémoire sous la direction de SOFI Antonio et SORENTINO Carlo, Université de Florence, 2008.

[272] Gregorio Magini est l'auteur du roman *La famiglia di Pietra* (2010).

selon que les écrivains travaillent ou non de manière simultanée ; ensemble ou à distance selon qu'ils se trouvent ou non physiquement au même endroit[273].

2. 3. 2. Le processus de l'écriture collective

Arrêtons-nous brièvement sur l'écriture collective comme processus. Ce dernier peut être à dominante expérimentale ou ludique. Dans le premier cas, les auteurs cherchent à explorer une nouvelle dimension de l'écriture et s'enrichissent de cette expérience qu'ils mettent ou non à profit dans leurs œuvres personnelles par la suite. Dans le second cas, l'écriture collective s'apparente à un loisir que l'on a plaisir à pratiquer avec d'autres. C'est d'ailleurs souvent à cet aspect ludique qu'elle est résumée, comme le remarque Gregorio Magini, en opposition à l'écriture dite "sérieuse", qui serait nécessairement individuelle :

> L'écriture collaborative a longtemps été considérée, et l'est encore aujourd'hui, comme une forme d'expression tout au mieux ludique ou didactique, parce qu'elle dérogeait à la thèse de fond qui voulait faire correspondre à chaque texte au moins une personne, si ce n'est un individu doté d'autorité (pour pouvoir écrire) et de responsabilité (sur ce qu'il écrit) : l'auteur[274].

Il est intéressant de remarquer que dans leur rareté, les œuvres collectives sont souvent le fruit du travail de binômes[275]. Bien qu'écrire à deux relève de l'écriture collective, l'écriture en couple implique des stratégies et une répartition des rôles différentes de celle de l'écriture à trois ou plus, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit de binômes pérennes, comme Fruttero & Lucentini. L'écriture conserve alors une dimension intime caractéristique de l'écriture individuelle : le binôme (qui est parfois un couple à la ville), peut fonctionner à l'image d'un couple. Contrairement à un collectif nombreux et/ou ouvert, le couple se comporte parfois davantage sur le modèle de l'auteur "soliste".

---

[273] MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, *op. cit.*, pp. 15-16.

[274] *Ibid*., p. 7. « La scrittura collaborativa è stata considerata a lungo, e lo è ancora oggi, una forma al meglio ludica o didattica di espressione, perché derogava dall'assunto di fondo che voleva far corrispondere a ogni testo come minimio una persona, se non un individuo dotato di autorità (per poter scrivere) e di responsabilità (su ciò che scrive): l'autore. »

[275] On pense au couple français Jean-Louis et Brigitte Dubreuil qui écrivent sous le pseudonyme Claude Campagne (*Adieu mes quinze ans*, 1964 ; *Les enfants de la brume*, 1969) ; à Fruttero & Lucentini (*La donna della domenica*,1972 ; *L'amante senza fissa dimora*, 1986) ; à Rocco & Antonia (*Porci con le ali*, 1976).

L'écriture à trois, quatre ou plus, relève en revanche d'un exercice plus complexe, moins intime, parfois même industriel et paradoxalement non motivé par des intérêts pécuniaires, car écrire à plus de quatre mains est une opération logistiquement complexe, qui requiert du temps et est peu rentable (il faut rediviser les droits d'auteurs en autant de parts que de membres participant à l'écriture de l'œuvre). Les exemples sont très rares.

Il en est un qui mérite d'être cité, d'une part en raison de sa singularité, et d'autre part parce qu'il constitue un précédent particulièrement intéressant de l'expérience de Wu Ming : il s'agit du groupe littéraire des "Dieci", auteur de *Il segretario Galante*[276], un recueil de modèles de lettres érotiques pour demoiselles et dames, et surtout du roman fasciste *Lo Zar non è morto*[277], publié en 1929. Ce roman, totalement absent de l'histoire de la littérature italienne, redécouvert en 2004 par Giulio Mozzi et réédité l'année suivante par Sironi, a été écrit par dix auteurs : Antonio Beltramelli, Massimo Bontempelli, Lucio D'Ambra, Alessandro De Stefani, Filippo Tommaso Marinetti, Fausto Maria Martini, Guido Milanesi, Alessandro Varaldo, Cesare Giulio Viola et Luciano Zuccoli. Dans la préface de l'édition originale, Filippo Tommaso Marinetti précisait « le programme de ce groupe littéraire[278] », et son « plan d'action[279] » pour « développer la plus grande puissance italianisatrice[280] » par la littérature en général et le roman en particulier. L'écriture collective constituait donc pour Filippo Tommaso Marinetti un moyen pour réaliser de grandes œuvres nationales (fascistes), et pour faire rayonner la culture italienne, en réunissant la quintessence des auteurs nationaux, malgré les poétiques parfois radicalement opposées de certains. Le roman-feuilleton, publié par épisodes dans le quotidien *Il lavoro d'Italia* et divisé en cinquante-neuf chapitres, semble avoir été écrit en obéissant à différents processus. Le règlement d'un concours proposé au lecteur dans l'édition originale précise en effet que « chaque chapitre, en général, est l'œuvre de la plume de différents auteurs », ce qui suggère un travail de rédaction collective plus abouti que l'écriture en relais, mais il précise aussi que « certains chapitres sont l'œuvre exclusive de

---

[276] I DIECI, *Il segretario galante*, éditeur et date inconnus (antérieur à 1929).

[277] I DIECI, *Lo zar non è morto*, Milan, Sironi, 2005 (1re éd. Rome, Edizioni dei Dieci – Sapientia, 1929).

[278] MARINETTI Filippo Tommaso, préface à l'édition originale de *Lo zar non è morto*, *op. cit.*, p. 431. « credo utile precisare il programma di questo gruppo letterario ».

[279] *Ibid.*, p. 432. « il seguente piano d'azione ».

[280] *Ibid.*, p. 433. « sviluppare la maggiore potenza italianizzatrice ».

l'un des DIECI[281] ». Par ailleurs, l'éditeur Sironi remarque que la graphie des noms propres de personnes et de lieux n'est pas uniforme dans le texte, ce qui témoigne du caractère collectif et non hiérarchisé de ce roman. Ce roman très singulier, ainsi que le collectif qui en est l'auteur, présentent à première vue[282] de nombreuses caractéristiques communes à l'écriture collective telle que Wu Ming la pratique, et constituent un exemple atypique à une époque où Internet et l'informatique n'existaient pas.

L'utilisation courante de l'informatique et d'Internet au XXI^e^ siècle vient modifier l'approche de l'écriture collective et son fonctionnement. « Le texte numérique a rendu possible le dépassement des limitations techniques à la collaboration, aussi bien synchrone qu'asynchrone[283] », remarque encore Gregorio Magini. En effet, d'une part l'outil informatique permet de manipuler le texte avec une très grande souplesse, et d'autre part Internet favorise le processus d'écriture collective non seulement en facilitant les échanges de fichiers et de documents entre les différents membres qui peuvent travailler à distance, mais aussi en permettant de modifier le texte dans le temps. Depuis la révolution de l'imprimerie et la reproduction à l'identique d'un très grand nombre d'exemplaires de chaque œuvre, le texte avait acquis un caractère figé, rendant ainsi inopérantes les modifications manuelles qui pouvaient jusque-là être apportées par les copistes. La révolution numérique permet de renouer avec la possibilité de modifier un texte dans le temps, en le diffusant sans nécessairement le figer, par voie télématique.

Avec Internet, l'écriture collective n'est plus le fruit d'un groupe d'auteurs qui se réunissent pour écrire ensemble, elle en est l'origine : c'est à partir du processus que se crée le collectif d'auteurs. Un collectif virtuel, au sens où les membres de ces groupes ne sont pas amenés à se rencontrer physiquement et surtout un collectif ouvert, car quiconque fréquente le site Internet peut apporter sa contribution, à la différence des exemples d'écriture collective évoqués précédemment. Dorénavant nous utiliserons l'appellation "écriture collaborative" pour ces cas d'écriture collective en ligne pratiquée par un collectif

---

[281] « Regolamento del concorso », *ibid*., p. 438. « Ogni capitolo, in genere, è dovuto alla penna di vari autori : ci sono nel romanzo, tuttavia, alcuni capitoli dovuti ciascuno esclusivamente ad uno dei DIECI. »

[282] *Lo zar non è morto* et les DIECI mériteraient une étude approfondie que nous ne pouvons développer en cette séance. Il serait notamment extrêmement intéressant d'analyser les modalités d'écriture collective dans le détail des chapitres, l'homogénéité ou la disparité stylistique notamment.

[283] MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, *op. cit.*, p. 6. « Il testo digitale ha reso possibile il superamento delle limitazioni tecniche alla collaborazione, sia sincrona che asincrona. »

ouvert et nous réserverons le terme "écriture collective" aux expériences de collectifs fermés.

Dès les débuts d'Internet, d'innombrables sites d'écriture en ligne, ou même de simples forums, fleurissent et proposent à quiconque d'écrire des textes en relais à partir d'un *incipit*. Chaque participant rédige une partie du texte qui relance l'intrigue dans une nouvelle direction. Cette technique est en effet la plus simple à mettre en œuvre car elle ne nécessite pas d'organiser un contrôle, un choix, ou une relecture. Le processus, qui n'est pas sans rappeler la méthode d'écriture surréaliste du cadavre exquis, exige une collaboration finalement très limitée entre internautes. L'écriture en relais donne généralement naissance à des textes courts, d'une qualité très inégale et d'une cohérence difficilement heureuse[284].

2. 3. 3. Différents types d'écriture collaborative : "roman total", nouvelles *open source*, "roman wiki" et SIC

Une variante plus aboutie de l'écriture en relais est le "roman total", dont le premier projet, *Ti chiamerò Russell*, est lancé en 2002 sur *wumingfoundation.com* à l'initiative de Wu Ming. *Ti chiamerò Russel* est composé de neuf chapitres dont le premier, le cinquième et le dernier sont écrits par Wu Ming ; les autres sont rédigés par des internautes qui ont répondu à l'appel. L'aspect "total" du texte réside dans le fait que différentes versions sont retenues parmi les propositions faites par les internautes : « l'intrigue principale se mêle aux parcours alternatifs […]. Ce n'est pas l'anarchie du roman, mais son expression la plus riche : le Roman Total, justement[285] ». Comme le précise Wu Ming, le "roman total" est inspiré du modèle théorique que Jorge Luis Borges développe dans la nouvelle « La bibliothèque de Babel[286] » : un livre qui contiendrait l'infini, c'est-à-dire toutes les

---

[284] Voir les travaux du site *anonima scrittori* : « novelle a puntate », *anonimascrittori.it*, <http://www.anonimascrittori.it/category/assaggi-suoni-visioni-e-letture/novella-a-puntate/>.

[285] BERNARDI Paolo in WU MING N+1, *Ti chiamerò Russell – Romanzo totale 2002*, *op. cit*, rabat de jaquette. « la vicenda principale si mischia a percorsi alternativi […]. Non è l'anarchia del romanzo, ma la sua espressione più ricca : il Romanzo Totale appunto ».

[286] BORGES Jorge Luis, « La bibliothèque de Babel », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 71-81.

alternatives possibles à l'histoire, et dont la structure serait totalement ouverte[287], présentant de multiples connexions de type encyclopédique. La modalité de contrôle appartient au collectif Wu Ming, qui dirige l'écriture, impose ses chapitres et sélectionne ceux des internautes.

En 2003, l'écriture de *Il Sorriso del presidente*[288], "roman total" qui fonctionne sur le modèle de *Ti chiamerò Russel*, est conduite par le collectif Ermete Trerè, composé de Wu Ming 2, Enrico Brizzi et Carlo Lucarelli. Un an plus tard, le collectif Kai Zen, dont nous parlerons plus en avant, lance un autre projet de "roman total" qui met en scène le personnage créé par Valerio Evangelisti : l'inquisiteur Eymerich. *La potenza di Eymerich*[289] est signé Kai Zen & Emerson Krott, pseudonyme à usage unique de différents auteurs, parmi lesquels Wu Ming 5. Ce projet est suivi d'un autre, intitulé *Spauracchi*[290], qui sera lui aussi publié aux éditions Bacchilega.

Outre l'écriture en relais qui constitue une façon somme toute basique de pratiquer l'écriture collective, certains sites proposent une collaboration reposant sur l'écriture et la réécriture de tous les chapitres. Bientôt, des techniques plus sophistiquées, des projets de long terme et impliquant de nombreux internautes se mettent en place, donnant naissance à des expériences et des productions d'une très grande variété.

Un projet d'écriture collaborative différent est lancé par Wu Ming au début des années 2000 : il s'agit de la nouvelle *La Ballata del Corazza*, qui est aussi bande dessinée et spectacle vocal et musical. Après l'expérience de l'écriture en relais, Wu Ming se confronte et confronte ses internautes collaborateurs à une nouvelle stratégie d'écriture collaborative centrée sur la réécriture : une "nouvelle *open source*" selon les termes choisis par Wu Ming, dont le projet est ainsi présenté aux internautes :

---

[287] L'aspect "ouvert" du "roman total" évoque les analyses développées par Umberto Eco dans *Opera aperta*. Il s'agit toutefois de deux points de vue différents. Les théoriciens du "roman total" se placent du point de vue de l'auteur, qui cherche à développer toutes les intrigues possibles d'une même œuvre, tandis qu'Umberto Eco se place du point de vue du lecteur et des interprétations du texte : plus l'œuvre est "ouverte", plus elle est riche de clefs de lecture. ECO Umberto, *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1962.

[288] ERMETE TRERÈ, *Il sorriso del presidente*, 2004, <http://www.romanzototale.it/sorrisopresidente.pdf>.

[289] KAI ZEN & EMERSON KROTT, *La potenza di Eymerich*, Rome, Bacchilega, 2005.

[290] KAI ZEN *et alii*, *Spauracchi*, Rome, Bacchilega, 2005.

> Quiconque le souhaite peut télécharger la nouvelle *La Ballata del Corazza*, la lire et nous livrer ses impressions à l'adresse opensource@wumingfoundation.com.
>
> Vous pouvez envoyer de simples commentaires, des réécritures entières, des modifications partielles, des révisions mineures (par exemple : J'invertirais ces deux adjectifs, je supprimerais cet adverbe, je remplacerais cette réplique par celle-là). Il n'y a aucune limitation temporelle : faites-le quand vous en avez envie.
>
> Wu Ming produira la version 1.0.1 de la nouvelle : vraisemblablement d'ici l'été, mais ce pourrait être bien avant, tout dépendra du volume des commentaires. D'autres versions suivront la première. Le texte sera accompagné d'une partition musicale dès que celle-ci sera prête. Les modalités d'intervention seront les mêmes. L'adresse e-mail à laquelle envoyer vos contributions sera indiquée à la fin de la partition.
>
> Lors de la soirée à Trento (la date n'est pas encore définie), la version estivale de la nouvelle sera lue, accompagnée de la musique rééditée pour l'occasion.
>
> La bande dessinée sera calquée sur l'une des versions disponibles au moment de la réalisation définitive des planches. Nous en annoncerons la parution au moment opportun.
>
> Sur le site, la version originale et les versions successives resteront toujours consultables.
>
> Quiconque pourra diffuser les versions alternatives du texte, à condition de citer la clause copyleft à la fin du texte et d'indiquer d'une manière ou d'une autre, la version dont il s'agit (en l'identifiant par un numéro, un nom, ou un pseudonyme)[291].

Cette nouvelle stratégie d'écriture collaborative diffère du "roman total" car il ne s'agit pas d'une écriture en relais, mais d'un travail de réécriture à partir d'une première version proposée par le directeur artistique du projet, selon la définition proposée par Gregorio Magini, c'est-à-dire d'un leader qui, après avoir lancé le projet, réceptionne et choisit ou non d'intégrer les modifications proposées par les internautes participant au projet.

---

[291] WU MING, « La Ballata del Corazza », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/opensource/opensource.html>. « Chiunque lo desideri può scaricare il racconto *La ballata del Corazza*, leggerlo, farci sapere che ne pensa all'indirizzo opensource@wumingfoundation.com. Si possono mandare semplici commenti, intere riscritture, modifiche di piccole parti, editing minimali (tipo : Cambierei questo aggettivo con quest'altro, toglierei questo avverbio, sostituirei questa battuta con questa). Non c'è limite di tempo : quando vi va, lo fate. Wu Ming produrrà la versione 1.0.1 del racconto : presumibilmente entro l'estate, ma potrebbe essere anche molto prima, dipende tutto dal volume del feedback. A questa, seguiranno altre versioni. Appena pronto, al testo del racconto si affiancherà lo spartito musicale di accompagnamento. Le modalità di intervento saranno le stesse. L'e-mail a cui inviare i contributi verrà indicata in fondo allo spartito stesso. Nella serata trentina (data ancora da definirsi), verrà letta la versione estiva del racconto, accompagnata dalla musica rieditata per l'occasione. Il fumetto seguirà una delle versioni disponibili al momento della stesura definitiva delle tavole. Ne annunceremo l'uscita al momento opportuno. Sul sito saranno sempre disponibili la versione originale e tutte le successive. Chiunque potrà diffondere versioni alternative del testo, purché citi la clausola copyleft in fondo allo stesso e indichi in qualche modo di che versione si tratta (identificandola con un numero, col nome, con uno pseudonimo). »

Wu Ming et les autres collectifs ou auteurs italiens appartenant à la même constellation peuvent être confrontés à des expériences similaires qui voient le jour dans d'autres pays. En 2007, la maison d'édition britannique Penguins lance, en collaboration avec l'Université De Monfort de Leicester, un projet de roman collaboratif intitulé *a Million Penguins*[292]. Au croisement du "roman total" et de l'écriture *open source*, ce projet de "roman Wiki" se propose d'appliquer au roman la méthode de composition de l'encyclopédie en ligne Wikipédia. Les milliers d'internautes qui collaborent au projet pendant trois mois sont libres de créer, à la suite d'un *incipit*, autant de pages qu'ils le souhaitent, et de les modifier à loisir sans qu'aucune instance de contrôle n'intervienne ou qu'un directeur artistique ne vienne opérer une sélection. Cette stratégie totalement horizontale montre toutefois rapidement ses limites : l'ouvrage final est un monstre aux ramifications trop nombreuses pour être cohérentes et lorsque l'un des collaborateurs décide de "bananaïser" le texte, c'est-à-dire de corriger les pages en insérant le substantif "banana" dans chaque phrase ou presque, les instigateurs du projet décident de dupliquer certaines pages afin de conserver un texte non "bananaïsé" en marge de la nouvelle version, et par cette action ils interviennent de manière verticale dans le processus d'écriture horizontale partagée.

Pour revenir en Italie, rappelons que la même année, Gregorio Magini et Vanni Santoni mettent au point une méthode d'écriture collaborative dite de "roman ouvert", intitulée « Scrittura Industriale Collettiva », qui s'inspire de celle adoptée par Wu Ming et de l'expérience *A million Penguins*. Afin de canaliser les débordements liés au fonctionnement totalement horizontal de *A million Penguins*, les projets de la SIC[293] sont dotés d'un directeur artistique, qui propose un embryon d'intrigue aux écrivains de la communauté ouverte, leur confie des fiches à remplir pour renseigner les différents moments de l'intrigue, des situations et le profil des personnages, puis des fiches de séquence de la nouvelle ou du roman dont il sélectionne et assemble les moments les plus réussis parmi les propositions recueillies. Le directeur artistique a donc « un rôle de direction, de supervision, de médiation et d'évaluation du travail des écrivains. Il

---

[292] Voir MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, *op. cit.*, p. 26, et MASON Bruce, THOMAS Sue, *A million penguins research report*, mémoire, Université de Monfort, 2008, <http://www.ioct.dmu.ac.uk/documents/amillionpenguinsreport.pdf>.

[293] Scrittura industriale collettiva, dorénavant SIC.

transforme la démocratie directe du collectif en une sorte de monarchie constitutionnelle[294] ». Le pouvoir attribué au directeur artistique est comparable à celui du metteur en scène au cinéma. C'est lui qui dirige le projet, il en est souvent l'instigateur, il sélectionne les productions mais il ne se limite pas à couper et coller les passages qu'il répute être les plus intéressants ou les plus cohérents : il rédige aussi les raccords, qui sont parfois bien plus que de simples sutures. Ainsi, dans la méthode SIC, les tâches d'organisation et l'écriture sont clairement séparées.

Cette méthode n'est pas sans rappeler les jeux collaboratifs où le rôle du directeur artistique correspond à celui de maître du jeu, et l'aspect ludique de la méthode est sans doute à l'origine de son succès. Il s'agit bien d'une méthode d'écriture collaborative basée sur le processus plus que sur la finalité, même si les concepteurs de la SIC imaginent, une fois leur technique bien rôdée, des finalités concrètes concernant les œuvres et le statut de ces auteurs d'un nouveau genre. Ils souhaiteraient que l'écriture collective des petits groupes deviennent une pratique littéraire et qu'après l'auteur génie et l'auteur artisan, se développe une figure d'auteur ouvrier, sorte de "nègre" dignement reconnu. Ils ont pour ambition que les œuvres SIC, bien que limitées à une certaine forme de "fiction canonique" en raison de la répartition rigide des tâches, se placent à la hauteur de bons romans. Après la réalisation de six nouvelles SIC, la rédaction d'un grand roman ouvert intitulé *In territorio nemico* a été lancée le 26 février 2010 et s'est achevée un an plus tard. Le roman est actuellement en cours de révision.

2. 3. 4. L'écriture collective selon Wu Ming

Au vu de certains des exemples d'écriture en ligne à peine passés en revue, et de l'imposant matériel littéraire disponible sur les différents sites du collectif Wu Ming, ce dernier véhicule l'image d'un auteur plaçant le média Internet au cœur de son activité créatrice. Qu'en est-il vraiment ? Quel rôle joue ce média dans le processus d'écriture de

[294] MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, *op. cit.*, p. 36. « un ruolo di direzione, supervisione, mediazione e valutazione del lavoro degli scrittori. Trasforma la democrazia diretta del collettivo in una sorta di monarchia costituzionale ».

Wu Ming ? Commet le collectif procède-t-il pour écrire collectivement ? Quelle place attribue-t-il à ses lecteurs dans ce processus ?

Comme nous l'avons vu à travers les exemples des nouvelles *Ti chiamerò Russell* et *La ballata del Corazza,* Wu Ming utilise Internet dans le processus de création littéraire. Mais ces expériences, bien que menées à terme, n'ont pas donné naissance à des œuvres reconnues par la critique. La méthode d'écriture *open source* montre rapidement ses limites. Elle correspond à une idéologie de travail horizontal, très chère à Wu Ming, qui se révèle être complexe à mettre en œuvre. En effet, l'existence d'un comité de rédaction qui lance le projet et sélectionne les chapitres, et donc d'une organisation verticale (comme celle pratiquée par la SIC) est indispensable. En outre ce mode d'écriture expérimenté à l'échelle d'une nouvelle est pratiquement ingérable à l'échelle d'un roman. Le caractère utopique d'un tel mode d'écriture semble être acté par l'abandon de ce type de projet après 2005, et leur archivage dans une section assez difficile d'accès de *wumingfoundation.com*.

Le collectif met en revanche très en valeur ses romans à succès et les créations des internautes qui les entourent. En témoigne l'existence du site consacré au roman *Manituana,* un exemple très représentatif de ce que le collectif appelle la "transmédialité" et dont Wu Ming 1 donne la définition suivante dans l'essai *New Italian Epic* :

> "Transmédia" s'applique à une histoire qui se poursuit de différentes façons, au monde d'un livre qui s'étend sur d'autres plateformes. Il ne s'agit pas de simples adaptations de la même histoire comme dans le cas des films tirés de romans, mais d'une histoire qui dépasse ses frontières, évolue et se poursuit par d'autres moyens et d'autres langages[295].

Sur *manituana.com,* des écrits inédits de Wu Ming (aussi bien des chapitres du roman écartés lors du montage final que des nouvelles écrites *ad hoc* pour le site) côtoient des créations d'internautes. De la simple nouvelle à la poupée de tissus confectionnée à l'effigie du personnage Molly Brant, les éléments de cette mythologie en cours de réalisation témoignent d'un engouement rare et subtilement cultivé par le collectif qui stimule, accueille et met en valeur toutes ces productions. Les personnages de *Manituana* reprennent vie sous la plume de Giuseppe Genna, ils poursuivent leurs aventures dans des

[295] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 45. « "Transmediale" è la storia che prosegue in modi ulteriori, il mondo di un libro che si estende su altre piattaforme. Non meri adattamenti della stessa storia come avviene coi film tratti da romanzi, ma una storia che sconfina, si evolve e prosegue con altri mezzi e linguaggi. »

planches de bande dessinée, ils chantent de la voix du groupe Jet Set Roger, ils jouent des parties stratégiques de *War Game* sur une bande son composée et jouée par Casasonica. Le collectif qui a annoncé que son roman était le premier tome d'une trilogie, accueille toutes ces créations avec une bienveillance qui n'est pas désintéressée : « Dans les mois à venir, c'est avec joie que nous accueillerons, sélectionnerons et publierons les nouvelles et les fragments que l'envie vous prendra de nous envoyer, à condition qu'ils vivent et respirent dans le monde que nous sommes en train de construire ensemble[296] ».

L'auteur donne ainsi le sentiment qu'une collaboration avec les internautes se met en place, que ces derniers participent à l'élaboration d'une mythologie. Pour renforcer ce sentiment d'appartenance à un cercle d'initiés, l'internaute est invité à cliquer sur un mystérieux "niveau 2", conçu sur le modèle des jeux vidéo. Afin d'y accéder, il faut trouver le mot de passe, l'insérer et créer son propre compte. Les lecteurs les plus avertis ont ainsi accès à un monde caché, qui recèle de curiosités. Le monde du jeu vidéo fait alors place à un autre univers qui ressemble à celui des bonus que l'on trouve dans les DVD, où les coulisses de l'œuvre sont dévoilées. Le lecteur découvre par exemple une correspondance mail très animée entre les cinq membres du collectif à propos de l'écriture de certains chapitres, ou écoute les enregistrements de réunions du collectif lors de leurs sessions d'écritures, etc., ce qui crée un sentiment de proximité avec l'auteur, très apprécié par le jeune lectorat de Wu Ming.

Puis dans la section « bifurcations », Wu Ming insiste et sollicite à nouveau ses lecteurs pour participer à l'écriture du mythe *Manituana*:

> Nous mettons à disposition des biographies, de nouvelles cartes historiques, des chapitres supprimés, des pistes narratives, etc. Tout ce matériel peut suggérer des parcours alternatifs, des bifurcations ou des histoires parallèles aux événements racontés dans *Manituana*. Nous voudrions qu'ils deviennent des histoires produites par la communauté des lecteurs [...]. Une seule contrainte : la cohérence et la compatibilité historiques. Les points de départ ne

[296] WU MING, « Manituana – Racconti ammutinati », *manituana.com*, <http://www.manituana.com/section/76>, (24.06.2010). « Nei mesi e anni a venire accoglieremo con gioia, selezioneremo e pubblicheremo i racconti e frammenti che vi salterà il ghiribizzo di inviarci, a condizione che vivano e respirino nel mondo che insieme andiamo costruendo. »

> manquent pas. Nous en suggérons déjà deux, en espérant que quelqu'un relève le défi et s'aventure à écrire[297].

Dans son article consacré à la transmédialité dans la production littéraire de Valerio Evangelisti et de Wu Ming, la chercheuse Inge Lanslots identifie dans la pratique de Wu Ming et dans la diversification des productions en ligne autour du roman *Manituana* notamment, « une nouvelle hybridation », la possibilité de « réinventer la notion de cybertexte[298] ». En concordance avec l'analyse menée par Gaia De Pascale dans son ouvrage *Wu Ming, non soltanto una band di scrittori*, Inge Lanslots voit dans les pratiques de Wu Ming une évolution vers une transmédialité toujours plus soutenue, qui « offre l'occasion de reconsidérer l'échange littéraire entre narrateurs et lecteurs[299] ». Elle ajoute, en comparant la genèse des textes de Valerio Evangelisti et Wu Ming, que « dans la rédaction des textes d'Evangelisti, le lecteur semble avoir un rôle moins actif[300] », laissant ainsi entendre que le lecteur aurait un rôle actif dans la rédaction de ceux de Wu Ming. Si nous partageons le constat d'une évolution certaine de l'activité de Wu Ming vers un développement toujours plus accru de la transmédialité de ses œuvres, par le biais de la création de sites tels que *manituana.com*, il nous semble toutefois opportun d'établir une distinction entre les expériences de "culture participative", d'échanges entre auteur et lecteurs, d'éventuelles co-créations d'une part, et le roman, son élaboration, sa rédaction d'autre part. Tandis que les premières s'appuient effectivement sur une forme de création libre, collective et ouverte, les romans, quant à eux, ne font pas l'objet d'un processus participatif de création.

---

[297] WU MING, « Inside Manituana », *manituana.com*, <http://inside.manituana.com/section/90>, (24.06.2010). « mettiamo a disposizione biografie, nuove mappe storiche, capitoli espunti, tracce narrative, etc. Tutti questi materiali possono suggerire percorsi alternativi, diramazioni o storie parallele alle vicende narrate in Manituana. Noi vorremmo che diventassero racconti prodotti dalla comunità dei lettori, in modo che il sito si trasformasse in un'estensione partecipata del romanzo e soprattutto del mondo che vogliamo esplorare. Unico vincolo : coerenza e compatibilità storiche. Gli spunti non mancano. Un paio proviamo già a fornirli noi, nella speranza che qualcuno raccolga la sfida e voglia cimentarsi nella scrittura. »

[298] LANSLOTS Inge, « La transmedialità nella narrativa italiana contemporanea : gli effetti non laterali del Nie. Wu Ming, evangelisti [sic] e il cross-over », *op. cit.*, p. 244. « una nuova ibridazione » ; « reinventare la nozione di *cybertexts* ».

[299] *Ibid.* « ci offre l'occasione di riconsiderare lo scambio letterario tra narratori e lettori ».

[300] *Ibid.*, p. 243. « nella stesura dei testi veri e propri di Evangelisti, il lettore sembra avere una parte meno attiva ».

De même, lorsque dans un article consacré à *Point Lenana*, le roman en cours de rédaction de Wu Ming 1 et Roberto Santachiara, Wu Ming 1 invite les "giapsters" à lui faire parvenir dans les commentaires « des indications, des anecdotes, des références, et des conseils supplémentaires », et à signaler « des informations et des suggestions utiles[301] », il ne propose pas aux internautes de participer à l'écriture de son roman. Il s'agit davantage d'une façon de rester en contact avec ses lecteurs, d'entretenir et de stimuler une relation dans laquelle les rôles demeurent très clairs : auteur et œuvre d'une part, lecteur et productions annexes, suggestions, commentaires de l'autre.

Sous des allures de laboratoire d'écriture collective, le site *manituana.com* ou le blog *Giap* fonctionnent en réalité davantage sur le modèle du *fan club* où tout est fait pour flatter l'intelligence et la veine artistique du lecteur, sans pour autant lui permettre de participer concrètement au processus d'écriture. Car le véritable laboratoire est ailleurs : le collectif conçoit et écrit ses œuvres autour d'une table, loin du Net et de ses réseaux sociaux.

Wu Ming aime se présenter comme une *band*, un groupe de musique rock, voire un orchestre dont la musique est le fruit d'un travail d'équipe. Cette analogie, si elle témoigne de l'intérêt d'un nom collectif, ne rend pas compte du processus d'écriture collective. Elle est même trompeuse car au sein de la "band Wu Ming", chacun joue du même instrument : les tâches organisationnelles et rédactionnelles sont partagées par tous. L'image d'une chorale sans directeur ni voix de tête, où le chant de chacun contribue à créer un unique flux vocal plus rond, plus puissant et plus riche, serait plus judicieuse.

Lorsqu'on les interroge sur leur technique d'écriture collective, les membres de Wu Ming répondent :

> La méthode change radicalement d'un projet à l'autre, avec des variations qui griseraient n'importe quel autre groupe de personnes. Elle change parce que nous changeons, nous faisons des projets à long terme et entre-temps nos vies changent, nos rythmes augmentent ou diminuent, nos enfants naissent, nos idées initiales évoluent. Aucune méthode fixée une fois pour toutes ne pourrait suivre cette imprévisible évolution, c'est pourquoi nous restons flexibles et œuvrons à une redéfinition constante, la façon dont se déroulent nos réunions

[301] WU MING 1, « In cima al Kenya col Comandante (Un oggetto narrativo non-identificato) », *Giap*, 22/01/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=6628&print=1>. « ulteriori indicazioni, aneddoti, riferimenti, consigli » ; « informazioni e suggestioni utili ».

> change, la façon dont nous interagissons par mail change, les séances de révision collective d'un livre ne ressemblent en rien à celles du livre précédent[302].

Il convient cependant de faire la distinction entre les œuvres mineures et les œuvres majeures. Pour les travaux mineurs (nouvelles, roman courts), les techniques d'écriture sont mixtes, ainsi que le précise le collectif au sujet des nouvelles du recueil *Anatra all'arancia meccanica* : « Certaines furent écrites "en relais" par tout le groupe, d'autres à quatre mains, d'autres par trois personnes, d'autres par une seule, quelle importance ? C'est toujours Wu Ming[303] ». Tandis que ces travaux mineurs sont sujets à de plus grandes fluctuations de techniques d'écriture, les grands romans, tout en faisant subir au processus d'écriture collective certaines évolutions et oscillations, reposent sur le principe inaliénable d'horizontalité et de participation de l'ensemble des membres du collectif, et respectent à ce titre une "méthode Wu Ming".

De manière tout à fait conventionnelle, Wu Ming distingue trois étapes : celle de la recherche historique, celle de l'élaboration du scénario et celle de la rédaction. La première phase de travail occupe une durée qui peut varier de six mois à un an, au cours de laquelle Wu Ming se documente sur la période historique qu'il souhaite explorer dans son prochain roman. Il constitue une bibliographie historique et, selon la période ciblée, peut aussi réaliser des interviews, comme dans le cas de *54* (centré sur le témoignage, entre autres, de Vitaliano Ravagli qui a donné lieu à un livre à part, *Asce di guerra*). A l'issue de ces recherches, le collectif se réunit pendant plusieurs semaines pour des sessions de *brainstorming* d'où il fait émerger des "grumeaux narratifs", pour reprendre son expression. L'ensemble de ces "grumeaux", intrigues et personnages forme peu à peu un scénario qui est détaillé séquence par séquence, c'est-à-dire chapitre par chapitre.

---

[302] SIC, « Intervista a Wu Ming », *scritturacollettiva.org*, 13/05/2007, <http://www.scritturacollettiva.org/forum/topic/intervista-wu-ming>. « il metodo cambia radicalmente, di progetto in progetto, con oscillazioni che ubriacherebbero qualunque altro gruppo di persone. Cambia perché cambiamo noi, facciamo progetti a lunga scadenza e nel frattempo le vite si modificano, i ritmi si distendono o si restringono, i figli nascono, le idee iniziali si evolvono. Nessun metodo fissato una volta per tutte potrebbe tener dietro a questo impredicibile divenire, quindi rimaniamo fluidi, ri-definiamo costantemente, si trasforma il modo in cui si svolgono le riunioni, si trasforma il modo di interagire via mail, le sedute di editing collettivo di un libro non somigliano in niente alle loro omologhe per il libro precedente. »

[303] SIC, « SIC intervista Wu Ming su Anatra all'arancia meccanica », *scritturacollettiva.org*, 23/03/2011, <http://www.scritturacollettiva.org/blog/sic-intervista-wu-ming-su-anatra-allarancia-meccanica>. « Alcuni furono scritti "a staffetta" da tutta la band, altri a quattro mani, altri da tre persone, altri da uno solo, che importa ? È sempre Wu Ming. »

Commence alors la troisième étape dans la création du roman, la rédaction. Chacun des membres se voit attribuer un chapitre, qu'il écrit en ayant connaissance de la suite de l'intrigue préalablement établie et inscrite dans le scénario, mais il ne s'agit pas d'une méthode en relais, où chacun écrirait l'un à la suite de l'autre, dans un travail d'assemblage de morceaux individuels : une fois le chapitre écrit, ce dernier est soumis à la lecture du collectif, discuté, retravaillé et la plupart du temps réécrit par un autre membre. Un même chapitre peut ainsi être retravaillé superficiellement ou en profondeur à de nombreuses reprises, si bien qu'il est impossible, une fois la version définitive adoptée, d'en attribuer la paternité à tel ou tel membre du collectif. Au fur et à mesure de l'écriture des différents chapitres, les membres du collectif lisent ensemble à voix haute le fruit de leur travail afin de toujours vérifier la cohérence de l'ensemble.

Selon le collectif, le bon fonctionnement de cette méthode de travail repose sur son caractère "quasi-scientifique", qui laisse peu ou pas de place à l'inspiration du moment, aux divagations de dernière minute. Cette méthode de travail se veut scientifique en ce qu'elle respecte toujours le même schéma d'application : recherches historiques, session de "remue-méninges", écriture et réécriture[304].

Selon Wu Ming, le succès de la méthode est par ailleurs dû à l'absence de bataille d'ego entre les différents membres du collectif. Ils ont en effet forgé leur armes littéraires ensemble, aucun d'entre eux n'ayant expérimenté le travail d'auteur avant Luther Blissett

[304] « Avant toute chose nous nous occupons du scénario. Après une phase de six mois voire un an de recherches historiques, nous consacrons plusieurs semaines, jusqu'à deux mois, au *brainstorming*, d'où nous faisons émerger des grumeaux narratifs que nous connectons entre eux grâce à de grands tableaux, des tables synoptiques et des diagrammes de flux. Finalement nous obtenons un véritable scénario, séquence par séquence, du roman, dont nous savons donc déjà tout sauf le final, pour lequel nous gardons trois ou quatre hypothèses à l'esprit. A ce stade, nous nous répartissons les chapitres tour à tour, et chacun sait toujours où il se trouve, car nous gardons les grands tableaux sous les yeux. Cela nous permet de développer une myriade de personnages, comme dans *54*, qui en compte au moins une centaine, dont une dizaine de protagonistes. Tout cela est possible grâce à notre méthode d'écriture quasi-scientifique sous-jacente : si nous devions suivre l'inspiration du moment, nous n'arriverions à rien. », Wu Ming 1 in « Il mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 – Storie, lettere e artigianato », in *Il mucchio selvaggio*, n°513, 10/12/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/mucchio_eymerich.html>. « la prima cosa che facciamo è una sceneggiatura. Dopo una fase di sei mesi o un anno di ricerca storica, dedichiamo svariate settimane, fino a due mesi, al *brainstorming*, da cui facciamo emergere dei grumi narrativi che colleghiamo tra loro con tanto di tabelloni, tavole sinottiche e diagrammi di flusso. Alla fine viene fuori una vera sceneggiatura, sequenza per sequenza, del romanzo, di cui quindi sappiamo già tutto tranne il finale, per il quale ci teniamo aperte tre o quattro ipotesi. A quel punto ci dividiamo i capitoli a rotazione, e ognuno sa sempre dove si trova, perché ha i tabelloni sott'occhio. Questo ci permette di portare avanti una miriade di personaggi, come in *54*, dove ce ne sono almeno un centinaio, di cui una decina protagonisti. Ciò è possibile perché c'è un metodo quasi scientifico sotto : se dovessimo seguire l'ispirazione del momento non arriveremmo a niente. »

et Wu Ming. Gregorio Magini partage cette analyse : « Les collectifs d'écrivains, de par leur caractère horizontal et paritaire, ne peuvent fonctionner que s'il existe une très bonne entente entre les membres du groupe[305] ».

A côté des romans signés Wu Ming, d'autres romans, nouvelles ou essais sont signés Wu Ming 1, Wu Ming 2, Wu Ming 4 ou Wu Ming 5. Il s'agit d'œuvres dites "solistes", réalisées par l'un des membres du collectif. Ces productions personnelles sont surprenantes : pourquoi un laboratoire d'écriture collective produit-il aussi des œuvres individuelles, tout en leur faisant porter sa marque ?

Wu Ming justifie l'existence de ces œuvres individuelles par le besoin d'expérimentation. Le collectif parle d'opération "modulaire" : les productions individuelles seraient en quelque sorte autant de laboratoires où expérimenter des techniques d'écriture ensuite mises à profit dans les œuvres majeures collectives.

Les œuvres "solistes" arborent la marque du collectif de par leur rattachement au laboratoire collectif. Même dans le cas d'une production dite "soliste", on retrouve une partie du processus de création collective : lorsqu'un membre exprime le désir de créer seul, il soumet son projet aux autres membres de Wu Ming, qui en discutent et lui prodiguent des conseils. Une fois le manuscrit achevé, le collectif le relit et donne son avis. La paternité de l'œuvre est donc assumée à deux niveaux : au niveau individuel, par le membre qui en est l'auteur (n°1, 2, 4 ou 5), et au niveau collectif (Wu Ming), par le groupe tout entier qui porte l'œuvre, la présente et la promeut[306]. À tel point que lors des présentations en librairie, il arrive qu'un membre présente le livre d'un autre.

Dernièrement, certains membres du collectif ont choisi d'écrire avec un membre extérieur au collectif : c'est le cas de Wu Ming 2 avec Antar Mohamed, pour *Timira* (2012), et de Wu Ming 1 avec Roberto Santachiara, pour *Point Lenana* (à paraître en 2013).

---

[305] MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, *op. cit.*, p. 35. « I collettivi di scrittori, poiché sono orizzontali e paritari, possono funzionare solo se c'è una forte intesa tra i componenti del gruppo ».

[306] « les œuvres solistes aussi sont toujours corrigées par tous les autres, c'est-à-dire qu'elles naissent d'une intuition individuelle, et la rédaction finale est faite par une seule personne, mais tout le processus de discussion et de révision reste collectif », Wu Ming 1 in « Il mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 – Storie, lettere e artigianato », *op. cit.* « anche i lavori solisti sono sempre corretti da tutti gli altri, partono cioè da un'intuizione singolare, individuale, e la stesura finale è di una persona sola, però tutto il processo di discussione e di revisione rimane collettivo ».

L'articulation entre écriture collective et écriture "soliste", toujours exclusivement au sein du collectif, est une des caractéristiques qui font de Wu Ming un collectif d'auteurs unique en son genre. La méthode Wu Ming n'est ni la technique d'écriture collective la plus radicale ni la technique la plus innovante, mais elle est, du point de vue des résultats et dans la durée, la plus aboutie, contrairement à d'autres méthodes (comme celle de la SIC) qui, bien qu'extrêmement innovantes, sont entièrement tournées vers le processus, aux dépens des résultats. La démarche et la qualité de la production littéraire de Wu Ming ont suscité l'intérêt et la création d'autres collectifs.

2. 3. 5. Les émules de Wu Ming

Parmi les quelques collectifs qui se sont créés dans le sillage de Wu Ming, certains s'inspirent librement du modèle (Babette Factory, Mama Sabot), mais le seul véritable émule de Wu Ming reste le groupe Kai Zen. En 2003, à l'issue de leur collaboration au "roman total" *Ti chiamerò Russel*, « le livre où tout a commencé[307] », Jadel Andreetto, Guglielmo Pispisa et Aldo Soliani, avec Bruno Fiorini, constituent ce collectif littéraire. Les « cousins[308] » de Wu Ming, nés d'un projet de Wu Ming, et mettant en application ses préceptes, sont des émules à tous les égards. Kai Zen, autre pseudonyme d'origine asiatique, signifie en japonais "amélioration continue". En tant que pseudonyme d'un collectif à fonctionnement horizontal, il fait ironiquement référence à une méthode de gestion de qualité basée sur l'implication de chaque membre d'une entreprise ultra-hiérarchisée. Le groupe, très lié à son mentor Wu Ming, est comme lui un adepte du *copyleft* et est l'auteur de la nouvelle « Lanterna Jack[309] », contribution au site *manituana.com* dédié au roman éponyme de Wu Ming. En 2007, le collectif publie aux éditions Mondadori son premier roman collectif intitulé *La strategia dell'ariete,* suivi en

---

[307] Voir <http://www.kaizenlab.it/opificio.htm>, (03/2010).

[308] Cette filiation entre Wu Ming et Kai Zen est établie aussi bien par un collectif que par l'autre. Voir WU MING, « Premio Salgari », in *Giap*, n°20, VIII[e] série, 11/02/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap20_VIIIa.htm#news.>; et KAI ZEN, « Borges, Salgari e il fascino indiscusso della sconfitta », *kaizenology*, 15/09/2008, <http://kaizenology.wordpress.com/2008/09/15/borges-salgari-e-il-fascino-indiscusso-della-sconfitta>.

[309] KAI ZEN, « Lanterna Jack », <http://inside.manituana.com/documenti/90/8316>, (03/2010).

2010 de *Delta Blues*[310] chez Edizioni Ambiente. Le processus d'écriture collective adopté par Kai Zen est tout à fait comparable à la méthode Wu Ming, à l'exception de la présence d'un directeur artistique qui pilote les trois autres membres, mais cette fonction est assumée à tour de rôle par chacun des membres du groupe, sans que l'un dirige les autres en permanence[311].

En 2005, un autre collectif d'auteurs italiens fait son apparition avec la publication de *2005 dopo Cristo*, signé Babette Factory. Publié par Einaudi dans la collection « Stile Libero », le collectif évoque Wu Ming à bien des égards. Il est lui aussi composé de quatre membres (Christian Raimo, Francesco Pacifico, Francesco Longo et Nicola Lagioia) et sur la quatrième de couverture l'éditeur présente le collectif en utilisant l'expression « un nouveau groupe d'auteurs[312] », dont l'adjectif "nouveau" indique aussi bien qu'il s'agit d'un groupe nouveau, débutant, que d'un nouveau groupe, c'est-à-dire un autre groupe, en référence à Wu Ming. La ressemblance entre les deux groupes est toutefois cosmétique, pour plusieurs raisons. Le processus d'écriture adopté par Babette factory n'est pas entièrement partagé et horizontal comme celui de Wu Ming : Nicola Lagioia, par ailleurs éditeur et auteur reconnu, joue un rôle de superviseur au sein du groupe[313]. Alors que Wu Ming est un collectif global et pérenne qui publie des œuvres *copyleft*, et conçoit l'écriture collective comme un aboutissement, Babette Factory est un collectif ponctuel, composé d'auteurs qui publient chacun de leur côté[314] et se sont associés le temps d'une expérience qui n'a pas vocation à être réitérée, comme nous en a fait part Nicola Lagioia : « Je crois

---

[310] KAI ZEN, *La strategia dell'ariete*, Milan, Mondadori, 2007 ; *Delta Blues*, Milan, Edizioni Ambiente, 2010.

[311] « Chacun est le metteur en scène d'une partie de l'intrigue et les autres jouent sur scène, après on inverse les rôles », Kai Zen, in SIC, « Intervista a Kai Zen », *scritturacollettiva.org*, 13/05/2007, <http://www.scritturacollettiva.org/forum/topic/intervista-a-kai-zen>. « Ognuno è regista di una parte di trama e gli altri fanno da troupe, poi si invertono i ruoli a turno ».

[312] BABETTE FACTORY, *2005 dopo Cristo*, Milan, Einaudi, 2005, quatrième de couverture. « una nuova band di autori ».

[313] « Je jouais plus un rôle de raccord que d'écriture, tandis que Francesco Longo, Francesco Pacifico et Christian Raimo ont véritablement écrit le livre. », propos de Nicola Lagioia recueillis dans un entretien qu'il nous a accordé le 27/11/2011. « Io svolgevo più un ruolo di raccordo che di scrittura, mentre Francesco Longo, Francesco Pacifico e Christian Raimo hanno fondamentalmente scritto il libro. »

[314] Francesco Raimo est l'auteur de *Latte*, 2001 ; *Dov'eri tu quando le stelle del mattino gioivano in coro ?*, 2004. Francesco Pacifico a écrit, *Il caso vittorio*, 2003 ; *San Valentino. Dove si raconta come il marketing e la poesia hanno stravolto l'amore in occidente*, 2007. Nicola Lagioia est l'auteur de *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, 2001 ; *Occidente per principianti*, 2004 ; *Riportando tutti a casa*, 2009. Enfin, on doit à Francesco Longo, *Il mare di pietra*, 2009.

qu'il s'agit plutôt d'un cas isolé – il me semble que chacun de nous ressent une urgence personnelle plus forte que celle du collectif ». L'écriture est aux yeux de Nicola Lagioia « une activité foncièrement solitaire » et qui, comme telle, donne ses meilleurs résultats. Il ajoute « je trouve difficilement concevable qu'un roman, comme forme d'art, puisse avoir plus d'un auteur[315] », reléguant ainsi les œuvres écrites collectivement au simple rang d'expérience ou de jeu.

En 2008, Massimo Carlotto & Mama Sabot signent le roman *Perdas de Fogu*[316]. Mama Sabot est le pseudonyme collectif de neuf écrivains: Francesco Abate, Ciro Auriemma, Alessandro Castangia, Marcella Catignani, Michele Ledda, Andrea Melis, Piergiorgio Pulisci, Vincenzo Saldi et Renato Troffa. Ce collectif singulier du fait du nombre élevé des membres qui le composent ne fonctionne pas de manière exclusivement fermée, il évolue au fil des publications. Tous les projets d'écriture de Mama Sabot sont chapeautés par Massimo Carlotto. Ce collectif d'auteur est un hybride extrêmement souple qui illustre de manière concrète l'influence du projet Wu Ming sur la notion d'écriture collective, dont l'appropriation par de nouveaux groupes devient de plus en plus aisée et informelle.

En dépit de ces quelques exemples d'auteurs collectifs nés dans le sillage de Wu Ming, l'écriture collective reste cependant très marginalement adoptée dans le domaine de la production littéraire romanesque. Il convient en effet de préciser que les émules de Wu Ming et leur production littéraire n'ont pas suscité l'intérêt des lecteurs et de la critique.

On peut par ailleurs s'interroger sur le caractère national de ce phénomène. Si l'unique raison du succès (relatif) de l'écriture collective était le développement d'Internet, de très nombreux autres collectifs verraient le jour partout dans le monde. Pour quelles raisons ce phénomène semble-t-il alors demeurer italien ? Il nous semble que l'émergence de ces auteurs collectifs en Italie s'explique en partie par le succès commercial de Wu Ming. Ses émules pourraient être motivés par l'engouement que ce modèle a suscité chez les lecteurs et qui s'est imposé sur le marché de l'édition, plutôt que par son caractère strictement collectif.

---

[315] Propos de Nicola Lagioia recueillis dans un entretien qu'il nous a accordé le 27/11/2011. « Credo sia più che altro un caso isolato – ognuno di noi credo senta più forte l'urgenza personale rispetto a quella del collettivo » ; « un'attività fondamentalmente solitaria » ; « i suoi risultati migliori » ; « come forma d'arte, trovo difficile che un romanzo possa avere più di un autore ».

[316] CARLOTTO Massimo, MAMA SABOT, *Perdas de fogu*, Rome, e/o, 2008.

L'essor des nouvelles technologies, et les nombreuses possibilités techniques qu'elles offrent, ouvrent en somme la voie à différents types d'écriture collective. Cette dernière reste toutefois souvent cantonnée au rang d'exercice ludique, sans que son potentiel de création littéraire soit pris en considération.

Avec la révolution numérique, les barrières techniques qui limitaient l'écriture collective disparaissent et les expériences d'écriture collaborative foisonnent. Cependant, le frein principal à l'écriture collective demeure conceptuel : écrire collectivement, c'est remettre en cause la figure auctoriale. Wu Ming propose quant à lui un modèle singulier, où l'écriture collective relève à la fois de la poétique, du processus et de la finalité. A l'heure où l'individualisme triomphe dans les sociétés occidentales et où la figure de l'auteur est survalorisée, le choix de l'écriture collective apparaît donc audacieux.

Nous verrons cependant que, paradoxalement, la remise en question de la figure de l'auteur, notamment par l'écriture collective, aboutit chez Wu Ming à son renforcement : si le collectif s'extrait des amalgames traditionnels entre écriture collective et écriture ludique, il y parvient paradoxalement en recréant une figure auctoriale extrêmement forte. On comprend alors pourquoi Wu Ming a tant à cœur de nier la dimension individuelle de l'écriture : cette posture originale attire l'attention et lui permet de mieux combattre l'image de l'auteur artiste solitaire, dans le but de la remplacer par celle qu'il présente comme inédite et qu'il entend incarner : l'écrivain artisan collectif.

Pour l'heure, il convient de remarquer que *L'œil de Carafa* est le premier roman collectif horizontal d'une telle densité et d'une telle qualité, et que le collectif réussit à faire perdurer son modèle et sa méthode en signant d'autres longs romans, accompagnés de nombreux autres écrits moins ambitieux, mais toujours écrits à huit ou dix mains. Il initie ainsi un phénomène qui se développe et s'affine en Italie, suscitant la création d'autres collectifs d'auteurs plus ou moins fidèles à sa méthode et à sa philosophie. Le rôle qu'il joue dans la diffusion de cette politique le place en position d'instigateur d'un phénomène culturel marginal, mais singulier.

Conclusion

A travers l'étude des écrits théoriques de Luther Blissett et Wu Ming, nous avons vu que les deux collectifs ont une philosophie et une poétique différentes, qui les placent chacun dans un rapport spécifique à la notion d'avant-garde. Tandis que Luther Blissett peut être considéré comme un groupe d'avant-garde, son successeur Wu Ming fait figure de projet moins subversif, plus ambigu. A ses débuts Wu Ming semble avoir tous les attributs d'une avant-garde : il se présente comme groupe dans un manifeste, fait part de ses intentions et d'un programme ambitieux évoquant une dimension totalisante de l'art et de la vie, il met en avant les nouvelles technologies, il a la verve de la jeunesse, le ton polémique et l'enthousiasme de ceux qui veulent changer le monde. Mais au fil du temps, Wu Ming s'éloigne des caractéristiques qui avaient fait le succès de Luther Blissett et de son statut avant-gardiste. L'abandon du *condividuo* au profit d'un collectif fermé ; le choix de la pérennité ; la spécialisation dans l'écriture etc., sont autant de choix de Wu Ming qui le rapprochent d'une figure d'auteur plus traditionnel, du moins qui répond davantage à la définition de la littérature expérimentale qu'à celle de l'avant-garde. Par ailleurs Wu Ming est un collectif qui a su saisir l'importance des nouvelles technologies, et les utilise de manière innovante. L'innovation, dans le cas du mode de diffusion des œuvres notamment, relève toutefois principalement des apparences, le système éditorial n'étant pas fondamentalement remis en question. Elle est en revanche présente dans le modèle inédit d'écriture collective proposé par Wu Ming.

Wu Ming est un collectif qui s'éloigne de la *pars destruens* de l'avant-garde, et met en avant sa volonté d'expérimentation de l'hybridation des genres et du langage. Après le premier manifeste au statut ambigu, car le programme annoncé ne vaut que pour un seul auteur (collectif, certes, mais qui forme une unité), Wu Ming écrit de nombreux romans, dans lesquels il prétend pratiquer l'expérimentation des formes et de la structure, en particulier dans ses romans "solistes", et de manière non hermétique comme c'était parfois le cas des avant-gardes. Il affirme en effet que « l'expérimentalisme est acceptable si, et seulement si, il aide à mieux raconter. Si au contraire il n'est que le célèbre doigt derrière

lequel se cachent les écrivains médiocres voire mauvais, en ce qui nous concerne, ils peuvent se le mettre dans le cul[317] ».

En outre Wu Ming analyse *a posteriori* ses propres pratiques dans l'essai *New Italian Epic*. Son attitude correspondrait ainsi à la définition que Silvia Contarini donne de l'expérimentalisme, c'est-à-dire « à une attitude de réflexion critique sur la littérature, à la recherche linguistique, à la volonté de se différencier et de s'écarter de la littérature traditionnelle[318] ».

Mais, dans toutes les définitions données, l'expérimentalisme sous-entend un travail en profondeur sur la langue, les formes et l'écriture. Quelles sont les pratiques de Wu Ming à cet égard ? Le collectif affirme qu'il rejette la littérature postmoderne, qui est le modèle littéraire dans lequel il a vu le jour ; cette affirmation doit être vérifiée. Si la production théorique et les attitudes des deux collectifs nous enseignent que l'avant-gardiste Luther Blissett a laissé place à un auteur qui s'inscrit dans le temps et dans l'histoire de la littérature, en proposant un projet original, mais plus conventionnel, que nous disent les œuvres ? Sont-elles vraiment expérimentales, originales, atypiques ? Dans quelle tradition littéraire s'inscrivent-elles ?

---

[317] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 248. « Lo sperimentalismo è accettabile solo ed esclusivamente se aiuta a raccontare meglio. Se invece non è che il proverbiale dito dietro cui si nascondono mediocri o pessimi narratori, per quel che ci riguarda possono ficcarselo nel culo ».

[318] CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, *op. cit.*, p. 93.

Troisième partie

Wu Ming : un auteur qui s'inscrit dans une continuité littéraire

Introduction

Si les collectifs Luther Blissett et Wu Ming sont des acteurs atypiques de la scène littéraire, ils s'inscrivent toutefois dans une période historique et littéraire donnée, la postmodernité, et dans la continuité de l'histoire de la littérature. Par leur attitude, leurs positionnements théoriques, leur production critique, ils se placent en rupture des codes de leur époque. Mais qu'en est-il réellement ? Au-delà des discours et des actions médiatiques, la production littéraire de Wu Ming n'est-elle pas foncièrement le fruit de son époque et ne respecte-t-elle pas les codes qui la définissent ? La figure d'auteur que propose Wu Ming, aussi atypique soit-elle, ne repose-t-elle pas sur une conception du rôle de l'auteur déjà connue ? De même, le rapport complexe de Luther Blissett et Wu Ming à la notion d'identité, plus qu'innovant, n'est-il pas le reflet d'une condition postmoderne poussée à son paroxysme ? Au vu des principales caractéristiques subversives mises en avant par les deux collectifs, à savoir le refus de la notion d'identité et de son corollaire littéraire, la figure de l'auteur, on peut se demander s'il ne s'agit pas de simples effets d'annonce, et si le rejet de la médiatisation de l'auteur et l'adoption d'une technique d'écriture collective sont en mesure d'affronter l'épreuve de la réalité. Tous ces principes et leur mise en application bouleversent-ils réellement les codes de la société et de la littérature ?

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à la figure d'auteur que chacun des deux collectifs incarne et au rapport qu'il entretient avec l'histoire de la littérature. Nous analyserons en profondeur ce qui dans les discours apparaît novateur : le rapport des collectifs à la notion d'identité et le choix de la publication sous pseudonyme. Nous étudierons de quelle manière les positionnements théoriques innovants de Wu Ming se traduisent concrètement : le choix de l'écriture collective remet-il fondamentalement en question le statut de l'auteur ? La revendication de l'auteur artisan est-elle inédite ? Le choix d'un pseudonyme qui signifie "anonyme" n'a-t-il pas pour résultat l'opposé de l'effet soi-disant escompté ? Nous concentrerons notre analyse sur le rapport des deux collectifs à la notion d'identité, notion prééminente dans l'œuvre et la structure même des deux collectifs, notion également caractéristique de la littérature postmoderne.

Dans un deuxième temps, qui constituera l'objet principal de cette partie, nous interrogerons les deux projets à travers leurs œuvres sur la nature des liens qui les unissent à la postmodernité : s'agit-il d'attaches superficielles ou structurelles ? Autrement dit, l'appartenance des deux collectifs à la postmodernité est-elle simplement historique ou

essentielle ? Pour répondre à ces interrogations, nous confronterons les œuvres des projets Luther Blissett et Wu Ming à la définition et aux caractéristiques de la postmodernité et de la littérature postmoderne.

Chapitre 1 : Une figure d'auteur inédite ?

1. 1. Le rapport de Luther Blissett à la notion d'identité

Dans le cadre du projet Luther Blissett, le renoncement à l'identité est vécu comme une nécessité impérieuse : refuser la nomination revient à s'affranchir d'une étiquette accolée à l'individu dans une société bourgeoise et néolibérale qui observe et contrôle les déplacements, faits et gestes de chaque individu. A la notion d'individu, Luther Blissett oppose celle de *condividuo* : un être singulier et multiple à la fois. La notion d'individualité disparaît au profit de celle de l'intelligence collective. L'individu ne s'affirme plus en tant que tel, mais en tant que participant à une entité plus vaste. Il ne peut pas revendiquer quelque chose en son nom propre. Il sert et utilise à la fois le pseudonyme commun. Selon Luther Blissett, il n'y a pas d'abnégation, l'individu n'est pas nié, sa personnalité n'est pas annihilée. Le rapport d'horizontalité permet au contraire l'épanouissement de qualités individuelles au profit de la collectivité.

Dans l'histoire du LBP, plusieurs incidents montrent cependant les limites pratiques du projet au regard du refus de la notion d'identité et de l'adoption du principe du *condividuo*. Il y a tout d'abord le procès intenté à Luther Blissett en 2001, pour outrage à magistrat, à la suide de la publication du livre *Lasciate che i bimbi – Pedofilia: un pretesto per la caccia alle streghe*. Ce livre pamphlétaire signé Luther Blissett reprend une affaire judiciaire, celle de Marco Dimitri, accusé de pédophilie et soumis à un véritable lynchage médiatique dans la presse locale d'Emilie-Romagne. A partir de l'étude de cette affaire et de la révélation de nombreuses farces orchestrées par Luther Blissett aux dépens de la presse locale et de la magistrate en charge de l'enquête, le collectif entend démontrer que le thème de la pédophilie est un épouvantail agité avec excès dans le but d'entretenir un climat de peur et de panique sociale. En surexploitant les affaires de pédophilie et en soumettant de présumés pédophiles à la vindicte populaire, les médias et le pouvoir judiciaire (ici en la personne du procureur Lucia Musti) utilisent, selon la thèse de Luther Blissett, le ressort de la peur pour limiter la liberté d'expression, notamment sur Internet (nous sommes aux prémices de son utilisation massive et des premières lois cherchant à encadrer son utilisation).

L'ouvrage est publié en 1997. Il s'agit de l'une des premières expériences de publication de Luther Blissett qui se trouve confronté à un premier problème pratique, celui de la signature du contrat. L'éditeur ne peut en effet se satisfaire d'un pseudonyme collectif et ouvert comme signataire. Luther Blissett désigne alors l'un de ses membres comme "homme de paille", supposément extérieur à la rédaction du livre[319] : Roberto Bui, futur Wu Ming 1.

Or, peu de temps après, l'éditeur et l'auteur sont déférés devant la justice, qui exige des noms et des individus. C'est donc Roberto Bui qui se retrouve en première ligne pour le procès. Il sera condamné, avec les autres parties mises en accusation, à une amende de quatre-vingt millions de Lires. Cet incident vient confirmer le caractère utopique du collectivisme du LBP ; malgré les arguments avancés pour sa défense dans *Storia di un libro maledetto*[320], le LBP doit faire le deuil de ses idéaux face à un système fondé sur la responsabilité personnelle de l'individu. La cellule bolonaise du LBP a beau présenter Roberto Bui comme un homme de paille, accuser sa maison d'édition d'avoir dévoilé le nom du signataire du contrat, revendiquer comme acte de courage le fait de lever l'anonymat de plusieurs de ses membres lors du déroulement du procès[321], et se vanter d'avoir mis à mal la censure [322], il ne s'agit pas moins d'une défaite sur le plan idéologique. Le système dénoncé par le LBP s'est révélé plus fort que lui.

L'autre limite du projet est liée à sa nature très vague et à son manque de définition. Lorsque la journaliste Bianca Medaccia écrit « Quiconque le souhaite peut s'appeler

---

[319] Cette affirmation du LBP semble peu probable quand on connaît l'implication de Roberto Bui dans le projet, les responsabilités qu'il a endossées et lorque l'on sait que Marco Dimitri sera par la suite *webmaster* du site de Wu Ming. Elle est toutefois crédible au vu de la dédicace qui lui est faite au début du livre.

[320] AA.VV. *Back Pages. Storia di un libro maledetto : "Lasciate che i bimbi" di Luther Blissett*, 2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/lasciate.htm>.

[321] « En rupture avec les habitudes du Luther Blissett Project au niveau planétaire, nous avons carrément décidé de gérer notre campagne publiquement, en montrant nos visages, en organisant des réunions et des conférences », *ibid.* « Rompendo con le consuetudini del Luther Blissett Project a livello planetario, abbiamo adirittura scelto di gestire la nostra campagna pubblicamente, mostrando le notre facce, organizzando assemblee e conferenze ».

[322] Le collectif considère que la victoire de Lucia Musti au procès n'est pas totale car l'œuvre condamnée à une certaine censure (retrait des paragraphes diffamatoires) continue de circuler librement sur Internet. Sur son site, Wu Ming indique à ce propos une liste de sites qui continuent d'héberger le texte, et invite à "combattre la censure" en faisant circuler le texte dans sa version non "censurée". Des dix adresses réticulaires indiquées, une seule correspond en réalité à un lien vers le texte en question et il apparaît que ce dernier respecte le jugement. Voir « AA.VV. Back pages », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/lasciate.htm>.

Luther Blissett, à condition d'en partager la philosophie[323] », elle donne une définition appropriée du LBP et en souligne un aspect délicat : quelle est sa ligne directrice, sa philosophie ? Le LBP est en effet (aux dires de Wu Ming 1 lui-même), un projet qui « laisse une grande marge de manœuvre » et dont les « objectifs sont vagues et les stratégies aléatoires[324] ». En dehors du principe du renoncement à l'identité, il est difficile voire impossible de cerner le message véhiculé par Luther Blissett, ses revendications et ses motivations, car ses propos comme ses agissements sont parfois antithétiques. Ainsi, le manifeste intitulé « Dichiarazione dei diritti[325] », qui réclame une juste rémunération de la part de l'industrie du spectacle (énième farce ou revendication insolite ?), côtoie le manifeste « Cosa vuole Luther Blissett », véritable programme d'actions qui synthétise la nature et les intentions du collectif : volonté de changer le monde capitaliste, nature ouverte et expérimentale du collectif, nécessité du refus et de l'abandon de l'identité civile, défi lancé au pouvoir.

De même la publication du livre *Netgener@tion*, signé Luther Blissett aux éditions Mondadori, ne manque pas de soulever des questions. Publié en 1996, ce livre-manifeste fait scandale. En réunissant des clichés du monde cyberpunk, trash, et des mouvements culturels subversifs très présents sur Internet, l'auteur multiple se présente comme le leader de la génération Internet, libertaire et post-situationniste. Un discours consensuel publié sous couvert de droits d'auteurs, arborant le timbre de la SIAE. Ce texte sera renié par Luther Blissett avant la sortie du livre en librairie.

Le livre est cosigné par Giuseppe Genna, à l'époque jeune corédacteur de vingt-cinq ans au sein de la revue *Poesia*[326]. Dans un premier temps, Giuseppe Genna prétend avoir été

---

[323] MADECCIA Bianca, « Storia di Luther Blissett sabotatore mediatico », in *Avvenimenti*, n°9, XII, 03/04/1996, pp. 56-57, <http://www.lutherblissett.net/archive/159_it.html>. « Chiunque lo desideri può chiamarsi Luther Blissett, purché ne condivida il pensiero. »

[324] SARDO Lucia, « Quando l'autore personale è una persona – Brevi note su Luther Blissett e Wu Ming », in *Biblioteche oggi*, 11/2004, pp. 25. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/luciasardo2004.pdf>. « un progetto del tutto decentrato, addirittura rizomatico, con larghissimi margini di manovra, perché le premesse [sono] date ma gli obiettivi [sono] vaghi e le strategie aleatorie. [È] lasciato tantissimo spazio all'improvvisazione collettiva allargata. »

[325] LUTHER BLISSETT, « Dichiarazione dei diritti », in *Luther Blissett Rivista mondiale di guerra psichica*, n°3 hiver 1995/1996, *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/095_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, pp. 83-84.

[326] Revue mensuelle de culture poétique fondée par Nicola Crocetti en 1988.

contacté par mail par Luther Blissett pour coécrire une œuvre en compilant les dernières tendances de la contre-culture. Luther Blissett présente une version différente des faits : ce serait "Scagliero", alias Giuseppe Genna, un « machiste sordide et vulgaire[327] », qui aurait insisté auprès de Luther Blissett pour publier ensemble le fameux livre, grâce à ses entrées chez Mondadori. Le collectif aurait saisi l'occasion d'introduire un "cheval de Troie" au sein d'une grande maison d'édition, afin de lui faire perdre argent et crédibilité et, afin de mettre fin aux tentatives de récupération commerciale des mouvements *underground*, il aurait accepté la proposition de Giuseppe Genna et lui aurait envoyé un *patchwork* constitué de textes trouvés au hasard sur Internet. Une troisième version des faits, celle de Vittore Baroni[328], semble plus crédible : *Netgener@tion* n'aurait pas été orchestré par Luther Blissett comme un canular, mais il serait le fruit d'une cellule séditieuse du collectif. A l'annonce de la publication de l'ouvrage, une autre cellule du projet, se considérant plus légitime, aurait alors reconstruit les faits dans le but de vanter le caractère irrévérencieux de Luther Blissett, mais surtout dans celui, non avoué mais plus urgent, de ne pas discréditer le nom multiple. Plusieurs années plus tard, Giuseppe Genna, revenu dans les bonnes grâces de Wu Ming, évoque cette affaire dans un article intitulé en italien « Genna a Wu Ming : J'accuse moi », paru dans *Clarence*[329], dans lequel il assume l'entière responsabilité des faits et présente ses excuses au collectif, accréditant ainsi la version de Luther Blissett. Giuseppe Genna explique avoir voulu mettre le LBP au défi : « Si en effet quelqu'un s'était approprié du nom multiple et en avait fait un usage contraire à l'intention originelle, que se serait-il passé ?[330] »

Ce simple épisode confirme le caractère insaisissable du pseudonyme à usage multiple mais il montre aussi les limites du concept de collectif ouvert, car il fait vaciller la notion utopique d'horizontalité : si tout est permis (absence de programme) et s'il n'existe pas de hiérarchie au sein du collectif, de quel droit certains membres du projet peuvent-ils critiquer et même rectifier l'action d'autres membres ? Avec quelle légitimité ? Comment

---

[327] LUTHER BLISSETT, « La grande truffa alla Mondadori », *lutherblissett.net*, 08/03/1996, <http://www.lutherblissett.net/archive/153_it.html>. « uno squallido tanghero maschilista come Genna ».

[328] Voir « Mai l'art - Interview with Vittore Baroni – Speaking about Luther Blissett and multiple names (part 1) », *op. cit.*

[329] GENNA Giuseppe, « Genna a Wu Ming : j'accuse moi », *clarence.com*, 10/01/2002, <http://www.clarence.com/contents/cultura-spettacolo/societamenti/archives/000750.html#000750>.

[330] *Ibid.* « Se infatti qualcuno si fosse impossessato del *multiple name* e lo avesse scagliato all'opposto dell'intenzione originaria, cosa sarebbe successo ? »

Luther Blissett peut-il renier une œuvre signée de son pseudonyme, celui-ci étant librement utilisable par nature ?

Luther Blissett s'est exprimé à ce sujet, en revendiquant le respect d'une certain qualité de pensée et d'action du collectif, au nom de laquelle, le collectif lui-même, à travers l'action autonome de cellules qui en ressentiraient la nécessité, peut renier les propos ou actions d'autres cellules :

> Plus qu'un style, Luther Blissett est un organisme autopoïétique, un corps concret, fait de la chair et du sang de ceux qui utilisent ce nom comme arme. D'innombrables individus ont tenté d'élever constamment le profil et la qualité du Projet, en cherchant à maintenir autant que possible son caractère inclusif, mais en spécifiant que, comme n'importe quel organisme, Luther Blissett pouvait tout à fait REJETER certains explants qui en banaliseraient la nature. Il n'y a aucune "commission de surveillance", et encore moins de censure, mais des réseaux de différents Blissett peuvent à juste titre exprimer une CRITIQUE PRATIQUE sur certains usages du nom. Le nom, par exemple, ne peut ni ne doit être utilisé à des fins racistes, nationalistes, paranoïco-identitaires – un tel usage contredirait ouvertement le style et la nature du LBP.
>
> Pour dire les choses clairement, le nom ne peut être utilisé par n'importe quel crétin pour justifier la première connerie venue. Ceci n'est pas l'affirmation d'une seule personne, je ne suis pas un "je" qui aurait une quelconque "fonction" puisqu'il n'en existe pas : ce dépassement de la surveillance dans l'amélioration de la pratique est une conquête collective du réseau tout entier. "La qualité est notre force". Oui, ceux qui utilisent le nom ne serait-ce qu'une seule fois sont Luther Blissett autant que ceux qui l'utilisent 24 heures sur 24, à condition que le nom soit utilisé dans le respect, et je souligne le mot *respect*, de ses caractéristiques et de ses particularités, et dans le respect de l'engagement des autres, avec qui l'interaction est plaisante et possible[331].

---

[331] LUTHER BLISSETT, « Attenti a clarence.com e al miserando Genna », *lutherblissett.net*, 26/11/1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/476_it.html>. « Oltre che uno stile, Luther Blissett è un organismo autopoietico, un corpo concreto, fatto delle carni e del sangue di chi usa l'arma del nome. Innumerevoli singoli hanno cercato di alzare costantemente il profilo e la qualità del Progetto, cercando sì di mantenerlo *il più inclusivo possibile*, ma specificando che, come qualunque altro organismo, Luther Blissett poteva ben RIGETTARE certi espianti che ne banalizzassero la natura. Non c'è nessuna "commissione di vigilanza" né tantomeno di censura, ma reti di diversi Blissett possono a buon diritto esprimere una CRITICA PRATICA di determinati usi del nome. Il nome, tanto per fare un esempio, non può né deve essere usato per scopi razzistici, nazionalisti, paranoico-identitari - tale uso contraddirrebbe palesemente lo stile e la natura del LBP. Detta come va detta, il nome non può essere usato da chi cazzo vuole per giustificare qualunque scoreggia gli capiti di mollare. A dire questo non è una singola persona, non sono "io", che nel Progetto non ricopro alcuna "carica" poiché non ne esistono : questo superamento della vigilanza nel miglioramento della prassi è una conquista collettiva dell'intero network. "La qualità è la nostra forza". Sì, chi usa il nome anche una sola volta è Luther Blissett tanto chi lo usa 24 ore su 24, ma solo finché il nome viene usato nel rispetto,

C'est Giuseppe Genna lui-même qui a su résumer l'affaire *NetGener@tion* de la manière la plus lucide, en avançant le paradoxe de Luther Blissett: « En dépit de Luther Blissett, Luther Blissett s'est dissocié de lui-même. Le champion des plagiaires a été plagié[332]. »

Outre ces dysfonctionnements limitatifs du *condividuo,* la publication de *L'œil de Carafa* montre elle aussi les limites du LBP en matière d'identité et amène ses auteurs à évoluer dans leur projet. Car avec le succès de *L'œil de Carafa*, la presse commence à enquêter sur l'identité de l'auteur et à chercher le ou les patronymes qui se cachent derrière le pseudonyme Luther Blissett. C'est cet argument qui est mis en avant par Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca di Meo et Federico Guglielmi pour justifier leur sortie du collectif et la révélation de leur identité. Bien que minimisé par les quatre auteurs, ce passage de l'anonymat collectif à la revendication de la paternité de l'œuvre constitue un reniement du LBP et de sa valeur fondatrice. Les principes fondateurs de ce collectif sont mis à mal d'une part par l'inapplicabilité du maintien de l'anonymat, d'autre part par la nécessité de la promotion de l'œuvre, la volonté d'affirmer sa paternité et l'entrée dans un système économique. Ainsi, à la signature du contrat avec les éditions Einaudi, ce sont bien les quatre noms des auteurs, et non pas le pseudonyme Luther Blissett, qui désignent les bénéficiaires des droits d'auteurs.

1. 2. *L'œil de Carafa* et *Stella del mattino* : deux romans emblématiques d'une évolution

Au-delà des raisons techniques qui mettent en échec le LBP, le passage à Wu Ming témoigne d'un changement de valeurs et de principes. On assiste en effet à une reconversion vers un modèle certes innovant en littérature, mais pas inconnu dans le domaine artistique. Le collectif Wu Ming, comme il le présente lui-même, fonctionne à la façon d'un groupe musical. Il s'agit d'un groupe fermé, mais les membres sont identifiés,

---

e sottolineo *rispetto*, delle sue caratteristiche e peculiarità, nonché dell'impegno profuso da altri/e, con cui è bello e possibile interagire. »

[332] GENNA Giuseppe, « Di chi ha paura Luther Blissett », in *Letture mensile di mensile di informazione culturale letteratura e spettacolo*, n°527, année 51, 05/1996, pp. 18-19, <http://www.lutherblissett.net/archive/293_it.html>. « A dispetto di Luther Blissett, Luther Blissett si è dissociato da sé stesso. Il campione di plagi è stato plagiato. »

peuvent créer de manière individuelle, et le groupe peut occasionnellement collaborer avec un membre extérieur.

Cette évolution, qui coïncide de manière singulière avec l'arrivée du guitariste Riccardo Pedrini au sein du groupe, marque donc l'abandon d'une structure véritablement anonyme, fluctuante et difficilement gratifiante, pour une nouvelle forme de reconnaissance, plus traditionnelle. Le concept est donc intrinsèquement moins révolutionnaire car il se rapproche d'un mode de fonctionnement déjà connu, mais il représente tout de même une nouveauté certaine dans le monde de la littérature.

Deux romans des collectifs, *L'œil de Carafa* et *Stella del Mattino* sont emblématiques de chacun des projets et de leurs différences. Ils reflètent notamment l'évolution de l'approche de la notion d'identité et de l'usage du pseudonyme.

Le premier, *L'œil de Carafa*, peut être lu comme une allégorie du LBP. Il met en scène un personnage sans nom, ou plutôt utilisant une multitude de noms afin de mener ses actions. Au cœur du roman se trouvent les combats d'un homme et des différentes communautés qu'il intègre. Le récit est parcouru de luttes, de manifestations pour des idéaux politiques et religieux en vue d'une vie meilleure qui s'affranchirait d'un système oppressant et du capitalisme naissant. Ce sont aussi les valeurs du LBP : ses membres ont participé aux manifestations gênoises lors du sommet du G8 qui s'y est tenu en 2001. Les membres du collectif faisaient en effet partie des *Tute Bianche*, groupe altermondialiste opposé au système capitaliste, prônant la désobéissance civile pacifique. Le protagoniste de L*'œil de Carafa* innove en utilisant un média qui va lui permettre de diffuser ses idées auprès de la population : le tract. De la même façon, Luther Blissett est profondément lié à l'art postal et investira Internet dès ses premières heures. Jusqu'au bout du roman, l'identité du personnage principal reste inconnue et celui-ci quitte d'ailleurs la scène des intrigues internationales sans en tirer aucune gloire personnelle.

Stella del Mattino incarne le projet Wu Ming et le collectif dans son ensemble. Le roman est signé Wu Ming 4, ce qui met en avant le caractère individuel propre à ce projet. On retrouve une figure de combattant et de lettré (Lawrence d'Arabie), mais contrairement au protagoniste de *L'œil de Carafa*, ce n'est pas un anonyme, mais un personnage historique, un héros de type mythologique. Aux côtés de Thomas Edward Lawrence figurent quatre autres écrivains de renom : deux artisans de la mythopoïèse (John Ronald Reuel Tolkien et

Clive Staples Lewis) et deux poètes (Robert Graves et Edmund Blunden), dont un spécialiste de la mythologie (Robert Graves). Le roman met donc en avant une communauté d'écrivains, dont une figure héroïque. Lorsque le récit prend fin, Lawrence est au sommet de sa gloire et s'apprête à écrire *Les sept piliers de la sagesse*. Ronald, qui chercher un moyen d'exorciser son vécu de la guerre, est sur le point de commencer son cycle mythologique de la terre du milieu avec l'écriture de *Bilbo le Hobbit* et du *Seigneur des anneaux*, entraînant à sa suite Jack (Clive Staples Lewis), qui écrira ses *Chroniques de Narnia* sur le modèle de la mythologie chrétienne. Le parallèle avec Wu Ming, collectif d'auteurs composé de cinq membres aux sensibilités différentes, est implicite. Un autre parallèle, que l'auteur démentirait certainement, peut également être fait : Lawrence, tout comme Wu Ming, apparaît comme un auteur qui entretient sa légende et qui a trahi ses idéaux.

Si le modèle semble fonctionner dans les récits allégoriques, comme en témoignent ces deux romans, on voit en revanche combien il est difficile voire illusoire, pour Luther Blissett comme pour Wu Ming, de mettre ces principes en application dans le monde réel. Pour cette raison Luther Blissett s'auto-dissout et Wu Ming revient à un mode opératoire plus traditionnel.

1. 3. Le recours au pseudonyme

Le rejet de la notion d'identité telle que la société individualiste et capitaliste l'impose, selon Wu Ming, amène les deux collectifs à se doter d'un pseudonyme. Si l'usage d'un pseudonyme est aujourd'hui une pratique courante dans le domaine artistique, il s'inscrit toutefois dans une démarche qui témoigne d'une évolution de la figure de l'auteur, et qu'il est utile de rappeler afin d'appréhender au mieux la signification, la valeur d'un tel choix de la part de Luther Blissett et de Wu Ming.

Du XVII^{e} au XIX^{e} siècle, comme le remarque Antoine Compagnon, le pseudonyme est synonyme de tromperie, de faux, de volonté de nuire. Il est associé à la tentative de véhiculer des idées, des messages mensongers. Celui qui fait usage d'un pseudonyme a intérêt à cacher son identité, à ce qu'on ne puisse pas le relier à son œuvre, il ne souhaite pas assumer la paternité de ses écrits. Ce n'est plus le cas aujourd'hui. Depuis le XX^{e} siècle, le recours au pseudonyme est communément admis et traduit davantage la liberté et

la créativité de l'auteur : « Le mot a été arraché à son origine infamante, au mensonge du pseudo, et il renvoie à l'affirmation du sujet dans un nom propre comme temps fort de sa liberté créatrice[333] ».

Le pseudonyme, contrairement au patronyme ou au surnom, présente la particularité d'être à la fois motivé et choisi par celui qui le porte. Cette caractéristique fait du choix d'adopter un pseudonyme un acte d'affirmation fort : l'auteur, en choisissant son nom de plume, se désigne à lui-même et aux autres en tant qu'auteur. Gérard Genette affirme d'ailleurs à ce titre que « de toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous changez de nom, vous savez écrire[334] ». Il permet ainsi de dissocier l'homme privé de l'homme de lettres, en même temps qu'il crée ce dernier.

Il permet aussi à celui qui le porte de conserver un certain anonymat, de ne pas subir dans sa vie personnelle les retombées de la célébrité de l'auteur[335]. Dans notre société où les images sont omniprésentes, est-il encore seulement concevable d'espérer pouvoir échapper à la célébrité par le simple usage d'un pseudonyme ?

Enfin, l'une des caractéristiques du pseudonyme est sans nul doute son aspect ludique et libératoire, la possibilité de mener une double vie : « si déjà la vie est en soi pleine de séductions et de surprises, à plus forte raison la double vie[336] ! », affirme Stefan Zweig. L'aspect ludique se retrouve d'ailleurs fortement mis en avant dans la littérature postmoderne, qui joue sur la multiplicité du moi, de ses différentes facettes, de la coexistence d'identités multiples chez un même personnage.

L'adoption d'un pseudonyme peut ainsi avoir pour origine différentes motivations : l'affirmation de l'auteur, le désir de l'anonymat (ou du moins la volonté de dissocier

---

[333] COMPAGNON Antoine, « Dixième leçon : la disparition élocutoire du poète », *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, *op. cit.*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur9.php>.

[334] GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 57.

[335] Célébrité dont Stefan Zweig, par exemple, aurait aimé pouvoir parfois s'évader : « si je pouvais aujourd'hui recommencer ma vie, j'aspirerais à jouir doublement de ces deux circonstances heureuses : le succès littéraire et l'anonymat personnel, en publiant mes œuvres sous un autre nom, un nom d'emprunt, un pseudonyme ». Déjà à son époque Stefan Zweig soulignait à quel point la célébrité, accrue par la circulation de l'image, est une entrave à la liberté individuelle : « le meilleur de sa liberté personnelle est compromis et gâté par la notoriété due aux photographies ». ZWEIG Stefan, *Le monde d'hier*, traduit de l'allemand par NIEMETZ Serge, Belfond, Paris, 1993 (1re éd. en langue originale 1944), pp. 398-399.

[336] *Ibid.*, p. 399.

l'activité littéraire de la vie personnelle) et le plaisir du jeu. Dans le cas de Luther Blissett et de Wu Ming, certaines de ses motivations sont valables.

Pour ces deux collectifs, le choix du pseudonyme correspond à un acte de naissance, accompagné d'un programme. Il permet de définir et d'incarner un projet, qu'il soit très peu détaillé (dans le cas de Luther Blissett, le pseudonyme est l'unique point stable et défini), ou très encadré (Wu Ming).

Tandis que le choix du pseudonyme Luther Blissett reste inexpliqué, les membres de Wu Ming motivent leur choix, qui revêt une signification précise :

> Les fondateurs de Wu Ming sont Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membres du *Luther Blissett Project* pendant le quinquennat 1994-99 et auteurs du roman *L'œil de Carafa*) et Riccardo Pedrini (auteur de différents essais et du roman *Libera Baku Ora*), cependant nos noms civils ont peu d'importance, à tel point qu'en mandarin WU MING signifie "sans nom". En Chine, cette expression est souvent utilisée pour signer la presse dissidente. Ce nom témoigne de notre ferme intention de ne pas devenir des "célébrités", de paisibles romanciers de salon ou des singes dressés de prix littéraire[337].

Alors que Luther Blissett parvenait à maintenir un certain anonymat, Wu Ming a fait le choix de dévoiler les noms des membres qui composent le collectif : le recours au pseudonyme ne répond donc pas à une volonté d'anonymat. Il relèverait davantage de la volonté de s'effacer derrière l'œuvre. Pourtant tout pseudonyme suscite nécessairement la curiosité, comme le remarque Jean Starobinski : « Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons *savoir*, nous entreprenons de le démasquer[338] », et ainsi qu'Emile Ajar, autre pseudonyme de Romain Gary, le met en scène dans son roman *Pseudo*[339].

---

[337] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.*, p. 245. « Fondatori di wu-ming sono Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membri del *Luther Blissett Project* nel quinquennio 1994-99 e autori del romanzo Q) e Riccardo Pedrini (autore di diversi saggi e del romanzo *Libera Baku Ora*), tuttavia i nomi anagrafici hanno scarsa importanza, tant'è che in mandarino *wu ming* significa "nessun nome". In Cina, quest'espressione viene spesso usata per siglare pubblicistica dissidente. Il nome rende conto della nostra ferma intenzione di non diventare "personaggi", romanzieri pacificati da salotto o scimmie ammaestrate da premio letterario. »

[338] STAROBINSKI Jean, « Stendhal pseudonyme », *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1re éd. 1961), p. 233.

[339] GARY Romain (AJAR Emile), *Pseudo*, Paris, Folio, 2004 (1re éd. 1976).

En outre le choix d'un pseudonyme à consonance asiatique, dont la dénotation (l'anonymat) et la connotation (la dissidence chinoise) sont aussi marquées, attire immanquablement des questionnements : s'agit-il d'un auteur chinois ? Cet auteur est-il un dissident politique ? La signification "anonyme", des deux idéogrammes indique-t-elle que l'identité de l'auteur est maintenue secrète ? Voilà quelques-une des questions qui viennent à l'esprit du lecteur, et témoignent d'une curiosité naissante à l'égard de ce collectif, curiosité qui ne se sera assouvie qu'au terme de recherches sur le collectif et son projet. La volonté première, de se tenir dans l'ombre pour laisser l'œuvre et seulement l'œuvre dans la lumière, ne rencontre donc certainement pas le succès. Le recours au pseudonyme dans le cas de Wu Ming obtient même le contraire de l'effet soi-disant escompté.

La politique de Wu Ming de ne pas apparaître en photographie est à mettre en relation avec son intention de ne pas attirer l'attention sur les individus qui composent le collectif :

> Tout comme au cours des mois qui ont suivi la sortie de *L'œil de Carafa*, notre ligne de conduite sera la suivante : "être présents mais ne pas apparaître : transparence face aux lecteurs, opacité envers les médias". Un tel comportement est très différent du retrait de la vie publique de Thomas Pynchon ou de J.D. Salinger : Wu Ming se "retrousse les manches" et prend part aux activités promotionnelles (interviews, présentations publiques de livres etc.), à condition que cela ne dégénère pas en fastidieux culte de la "célébrité" (séances photographiques, apparitions à la télévision, rumeurs etc.). Wu Ming refusera poliment d'être filmé ou photographié et demandera en revanche la diffusion ou la publication de son logo officiel, composé de deux idéogrammes[340].

Ce cap difficile à maintenir dans une société dans laquelle les images sont omniprésentes a pourtant été conservé par Wu Ming depuis plus de dix ans. Le collectif continue de ne pas se laisser photographier, et parvient à conserver, en matière d'image personnelle, un certain anonymat.

---

[340] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.*, p. 246. « Come nei mesi che seguirono l'uscita di *Q*, la nostra linea di condotta sarà : "essere presenti, ma non *apparire* : trasparenza di fronte ai lettori, opacità verso i media". Tale comportamento è molto diverso dal non-concedersi di Thomas Pynchon o di J.D. Salinger : Wu Ming si "sporca le mani" con le attività promozionali (interviste, presentazioni pubbliche di libri etc.), a condizione che ciò non degeneri nel tedioso culto del "personaggio" (servizi fotografici, comparsate in TV, gossip etc.). A ogni richiesta di posare per riprese o fotografie, Wu Ming opporrà un cortese rifiuto e chiederà invece la messa in onda o pubblicazione del proprio logo ufficiale, composto dai due relativi ideogrammi. »

Enfin l'aspect ludique du pseudonyme, bien que non revendiqué par le collectif, fait partie des motivations de leur choix. L'épisode du dévoilement de l'identité des quatre auteurs de *L'œil de Carafa* au moment de sa publication en témoigne : Roberto Bui, futur Wu Ming 1, avait dans un premier temps donné un énième pseudonyme, Fabrizio P. Belletati, avant de livrer son identité. Ce foisonnement de pseudonymes, repris dans les intrigues des romans des collectifs, témoigne de l'aspect addictif de leur usage, aspect relevé en son temps par Gérard Genette : « la pratique du pseudonyme est bien comme celle d'une drogue, qui appelle vite la multiplication, l'abus, voire l'overdose[341] ».

Quelle que soit la nature des intentions de Wu Ming, sincère ou faussement naïve, Pierre Bayard nous rappelle que tout nom d'auteur, et *a fortiori* un pseudonyme notable comme Wu Ming (qui bénéficie de l'« effet-pseudonyme[342] » décrit par Gérard Genette), est « Loin d'être un simple mot [et] attire autour de lui toute une série d'images ou de représentations[343] », et qu'il suscite naturellement chez le lecteur un travail d'imagination. Pierre Bayard va même plus loin dans son raisonnement, et montre que le nom de l'auteur interfère nécessairement dans le rapport du lecteur à l'œuvre. Le lecteur élabore en effet une figure d'auteur imaginaire, qui ne correspond ni à la personne physique, ni à l'auteur en tant que créateur, mais à un ensemble de ces figures, complété par des éléments aussi divers que la connaissance d'autres œuvres du même auteur, des informations de toute nature, des fantasmes, des réminiscences scolaires, ou encore des "rêveries" que le lecteur peut développer autour du nom de l'auteur (selon sa sonorité, ses connotations…). Selon Pierre Bayard, cet auteur imaginaire empêche le lecteur d'accéder à l'œuvre, car il s'impose nécessairement entre cette dernière et le lecteur : « cet auteur imaginaire omniprésent, qui rassemble en lui toutes les images et les fantasmes que nous pouvons développer à propos d'un auteur, nous interdit un réel accès à l'écrivain, et, ce qui est beaucoup plus grave, à son œuvre[344] ».

---

[341] GENETTE Gérard, *Seuils*, *op. cit*., p. 55.

[342] « il faut distinguer ici entre l'effet de *tel pseudonyme*, qui peut fort bien se produire en toute ignorance du fait pseudonymique, et l'*effet-pseudonyme*, qui dépend au contraire d'une information sur le fait », *ibid*., p. 52.

[343] BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Les éditions de Minuit, 2010, p. 27.

[344] *Ibid*., p. 39.

Si ce raisonnement s'applique à n'importe quel nom d'auteur, il est d'autant plus valable dans le cas d'un pseudonyme comme Wu Ming. La connaissance ne serait-ce que partielle voire erronée de la philosophie et du fonctionnement du collectif, participe de toute évidence à la construction du sens de l'œuvre lue. Par un tel choix Wu Ming construit en réalité une figure d'auteur imaginaire très forte, qui ne saurait en aucun cas s'effacer derrière l'œuvre qu'elle signe. En outre, on voit bien comment d'un côté le refus total de la diffusion de photographies au profit de la mise en avant des idéogrammes chinois conduit au renforcement de la figure de l'auteur. Dans une société où la norme c'est l'image, le refus de cette dernière, combiné à la mise en scène d'un pseudonyme aux allures de logo, ne fait qu'attirer l'attention sur le nom et la figure de l'auteur.

Ainsi, lorsque Wu Ming met en avant sa politique de discrétion personnelle et déclare que

> l'auteur a le devoir de ne pas confondre l'*affabulation*, sa mission principale, avec un excès d'autobiographisme obsessionnel et d'ostentation narcissique. Renoncer à ces attitudes permet de sauver l'authenticité des moments et permet à l'auteur d'*avoir une vie à vivre* plutôt que d'être contraint d'interpréter un personnage[345],

on peut se demander jusqu'à quel point il choisit d'ignorer l'existence de l'auteur imaginaire au sens où Pierre Bayard le définit. Ce n'est pas parce qu'il refuse de communiquer sur sa vie privée que l'auteur ne peut pas "incarner un personnage" et qu'il ne s'inscrit pas, d'une autre manière, dans le *star system* (ou ne cède pas au "divismo" pour reprendre l'expression de Wu Ming). C'est bien là que réside toute l'ambiguïté de la figure d'auteur théorisée et mise en pratique par Wu Ming : si en effet le collectif a maintenu son engagement de ne pas communiquer sur des éléments de vie privée de ses différents membres, il ne s'est en revanche en aucun cas effacé derrière son œuvre, et sa figure d'auteur souffre de tous les maux qu'il avait identifiés dans sa déclaration des droits et des devoirs des auteurs : "autobiographisme obsessionnel", "emphase narcissique", interprétation d'un personnage.

---

[345] WU MING, « Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori », *op. cit.* « Il narratore ha il dovere di non confondere l'*affabulazione*, sua missione principale, con un eccesso di autobiografismo ossessivo e di ostentazione narcisistica. La rinuncia a questi atteggiamenti permette di salvare l'autenticità dei momenti, permette al narratore di avere *una vita da vivere* anziché un personaggio da interpretare per coazione » (en italique dans le texte).

On remarque ainsi une nette évolution de la conception que chaque collectif entretient avec son pseudonyme et la notion d'identité. Chez Luther Blissett et dans *L'œil de Carafa*, l'identité civile des hommes et des personnages n'est pas une donnée fournie car elle importe peu. Le nom n'a pas d'intérêt en soi, ce qui compte est l'action menée : je suis ce que je fais. Ainsi se prononce le protagoniste de *L'œil de Carafa* : « J'ai appris à reconnaître les hommes au courage dont ils sont capables, et jamais plus aux noms qu'ils portent[346] ». Le combat des personnages et de Luther Blissett se fait collectivement et sous pseudonyme, et à chaque nouveau combat correspond un nouveau nom. Chez Wu Ming, l'identité civile est connue bien qu'elle ne soit pas mise en avant. Là encore le pseudonyme reste de mise et correspond à un projet, mais l'individu est reconnu dans sa singularité et l'action personnelle est valorisée aussi bien au sein qu'en dehors du groupe. Malgré un certain retour à une conception plus consensuelle de l'identité lors du passage du projet Luther Blissett à celui de Wu Ming, la notion d'identité reste une problématique centrale. Aussi bien dans un projet que dans l'autre, il convient de jouer du nom, de ne pas se laisser enfermer dans une identité figée. Le nom incarne un parcours, une histoire, une identité, mais un homme peut vivre plusieurs histoires, avoir différentes facettes et donc autant de noms. S'en tenir au patronyme, au nom de baptême, c'est s'enfermer dans une identité, s'interdire d'évoluer.

1. 4. La figure de l'auteur

Tandis que le pseudonyme « Luther Blissett […] poussait jusqu'à son ultime limite la théorie sur la mort de l'auteur qui, à partir des avant-gardes historiques, a traversé tout le XX^{e} siècle pour atteindre son point culminant dans les années soixante[347] », Wu Ming opère un retour vers une conception somme toute plus traditionnelle de l'auteur, malgré la conservation de certains grands principes tels que le refus de l'hypermédiatisation et la conception artisanale de l'œuvre. Au moment de se consacrer à l'écriture, le collectif ressent la nécessité de mieux encadrer son travail, du processus de création à la politique

[346] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, *op. cit.*, p. 548.

[347] DE PASCALE Gaia, *Wu Ming, Non soltanto una band di scrittori*, *op. cit.*, pp. 35-36. « Luther Blissett [...] port[ava] alle estreme conseguenze le teorie sulla morte dell'autore che, a partire dalle avanguardie storiche, hanno attraversato tutto il Novecento fino a raggiungere il loro culmine negli anni Sessanta ».

de diffusion de ses œuvres. Wu Ming 1 fait part de la nécessité de ces ajustements en déclarant à propos de la fondation Wu Ming qu'elle : « est communautaire sans le chaos primitif du Projet Luther Blissett, [que] quelques filtres et astuces sont nécessaires pour que l'ensemble reste gérable[348] ».

Wu Ming se présente tout d'abord comme un artisan, refusant le mythe romantique de l'artiste génie : « La conception de la production culturelle selon Wu Ming implique la dérision permanente de tout préjugé idéaliste et romantique sur le génie, l'inspiration individuelle et autres conneries du genre[349] » ; auquel il préfère celui du forgeron, ou du marin : « L'écrivain n'est pas l'albatros de Baudelaire capable de grands vols dans le ciel, mais gauche, avec ses ailes, sur le pont du bateau. L'écrivain est un marin qui a appris à voler avec les mots[350] ».

A ses débuts, Wu Ming se présente même comme une « entreprise indépendante de "services narratifs"[351] », dénomination qu'il abandonnera par la suite, en même temps que l'illusion de proposer les services de son entreprise. Il se présente aussi parallèlement comme un troubadour : « Du reste, je ne suis pas un critique, ni un essayiste, ni un "expert". Je suis un troubadour. Je suis un conteur. Je suis un griot. Je suis le coq armé d'un luth dans le *Robin des bois* de Walt Disney[352] ».

L'auteur est donc défini par Wu Ming dans sa qualité de conteur : il n'est pas un artiste à l'écart du monde et jouant avec les formes, il est un écrivain qui raconte une histoire et, comme nous le verrons, il ne s'agit pas de n'importe quelle histoire. La vision de l'auteur selon Wu Ming est ainsi fortement centrée sur le contenu de ses œuvres, tandis que la

---

[348] SARDO Lucia, « Quando l'autore personale è una persona – Brevi note su Luther Blissett e Wu Ming », *op. cit.*, p. 25. « è comunitaria senza il caos primigenio del Luther Blissett Project, è necessario qualche filtro e accorgimento perché il tutto rimanga gestibile ».

[349] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.*, p. 246. « L'approccio di Wu Ming alla produzione culturale implica l'irrisione continua d'ogni pregiudizio idealistico e romantico sul genio, l'ispirazione individuale e altra merda del genere. »

[350] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 194. « Lo scrittore non è l'albatro di Baudelaire, capace di grandi voli nel cielo, ma goffo, con le sue ali, sul ponte della nave. Lo scrittore è un marinaio che ha imparato a volare con le parole. »

[351] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.*, p. 245. « impresa indipendente di "servizi narrativi" ».

[352] WU MING 1, *The old new thing, a free jazz anthology*, *op. cit.*, p. 117. « Del resto, io non sono un critico né un saggista né un "esperto". Sono un cantastorie. Sono un filastroccaro. Sono un griot. Sono il gallo armato di liuto nel Robin Hood della Disney ».

forme adoptée, bien qu'elle fasse l'objet d'une discussion dans *New Italian Epic* notamment, intervient au second plan.

Selon Wu Ming, l'auteur écrit nécessairement dans une collaboration permanente avec la collectivité, que son œuvre soit signée de plusieurs noms, d'un nom collectif, ou d'un seul nom. A travers le générique, qu'il insère pour la première fois à la fin du roman *54*, puis dans la plupart de ses romans, Wu Ming entend faire figurer les "co-auteurs" de chaque roman, et cite les textes, documents ou personnes qui l'ont inspiré, les sources des données portées par le texte. Au fil des romans, le générique devient de plus en plus conséquent. Dans *54*, il était constitué de trois pages contenant des informations biographiques sur les personnages historiques présents dans le roman ; dans *Timira*, l'on dénombre pas moins de vingt-deux pages qui détaillent, chapitre par chapitre, l'ensemble (du moins selon les auteurs) des sources du texte. L'introduction de Wu Ming 2 à ce générique illustre de manière synthétique le lien entre écriture collective et figure de l'auteur :

> Toute narration est une œuvre collective, même lorsqu'un seul individu la met en mots et la signe de son prénom et de son nom. L'écriture ne fonctionne pas comme un enclos : si je couche une histoire sur le papier, je ne la fais pas *mienne*. Au contraire, j'en multiplie les auteurs.
>
> Premièrement, parce que n'importe quel écrivain coud des coupons de phrases provenant de différents contextes : d'autres pages, d'autres voix, de la terrasse d'un café, d'un écran de cinéma, de la rue, d'un journal.
>
> Deuxièmement, parce que le décor de chaque chapitre – notamment lorsqu'il s'agit de raconter ce que l'on n'a pas vécu en personne – a une dette envers les cartes postales, les photographies, les documentaires, les lettres, les cartes, les mémoires, les archives, les tableaux.
>
> Troisièmement, parce que l'auteur, malgré sa solitude, a souvent la chance de ne pas être l'unique personne à travailler sur le texte : les amis, la famille, les éditeurs et les correcteurs d'épreuves lui donnent un coup de main à éliminer du texte toutes les inepties.
>
> Quatrièmement, parce que si le texte prend la forme d'un livre, alors la couverture, les rabats de jaquette et la quatrième de couverture contribuent à sa définition. Et il existe des professionnels qui s'occupent de ces détails et plus généralement de l'objet papier : les graphistes, les maquettistes, les imprimeurs.
>
> Cinquièmement, parce que grâce aux lecteurs le texte acquiert de nouvelles significations et génère ensuite un débat, un bouche-à-oreille, des commentaires, des critiques, des réécritures, des adaptations.
>
> Les histoires appartiennent à tous – elles naissent au sein d'une communauté et c'est à la communauté qu'elles reviennent – même quand elles ont la forme d'une autobiographie et

> *semblent* appartenir à une seule personne, parce qu'il s'agit de ses souvenirs, de sa vie, comme dans le cas de ce roman métis. [...]
> Il est temps de rendre justice à la nature collective de l'autobiographie.
> Plus on écrit et moins on s'appartient.
> C'est pour cette raison que nous avons décidé de dévoiler les collaborations (souvent involontaires) qui nous ont permis de modeler et d'enrichir les souvenirs d'Isabella. C'est un hommage mérité à tous les co-auteurs de ce récit, à ceux qui dans la convention cinématographique trouveraient au moins leur place dans le générique, tandis que dans la tradition littéraire ils sont simplement tus, avec l'excuse que le lecteur doit être laissé libre de jouer avec le texte et de trouver seul les citations et les renvois[353].

Cette figure d'auteur et ce statut de l'œuvre développés en 2012 par Wu Ming 2 témoignent de la constance du collectif, de sa fidélité à une conception de la littérature qu'il exposait déjà à ses débuts, en 2002 :

> En réalité aucun auteur n'invente ou n'écrit seul [...], les idées circulent et n'appartiennent pas à un seul individu. L'auteur, quel qu'il soit, est plutôt un "réducteur de complexité", et il occupe une fonction temporaire, c'est-à-dire qu'il opère une synthèse précaire à partir de flux d'information/d'imagination qui sont transmis par la société toute entière et qui la retraversent de part en part, sans cesse, comme les ondes électromagnétiques. […] Il n'y a

[353] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op. cit.*, pp. 503-504. « Qualsiasi narrazione è un'opera collettiva, anche quando un solo individuo la traduce in testo e la firma con il suo nome e cognome. La scrittura non funziona come un recinto : se metto una storia sulla pagina, non la faccio *mia*. Al contrario, ne moltiplico gli autori. Prima di tutto, perché qualunque scrittore cuce scampoli di frasi ritagliate da diversi contesti : altre pagine, altre voci, i tavolini di un bar, lo schermo di un cinema, la strada, un giornale. Secondo, perché lo scenario dei singoli capitoli – specie quando si tratta di raccontare ciò che non si è vissuto di persona – ha un debito con cartoline, fotografie, documentari, lettere, mappe, memoriali, archivi, dipinti. Terzo, perché l'autore, per quanto solitario, ha spesso la fortuna di non essere l'unico a lavorare sul testo : amici e parenti, editor e correttori di bozze gli dànno una mano a ripulirlo da idiozie. Quarto, perché se lo scritto ha la forma di un libro, allora contribuiscono al suo significato anche la copertina, le bandelle, la quarta di copertina. E ci sono figure professionali che si occupano di questi dettagli e più in generale dell'oggetto cartaceo : grafico, impaginatore, tipografo. Quinto, perché grazie ai lettori il testo acquista nuovi significati e genera poi discorso, passaparola, commenti, recensioni, riscritture, trasposizioni. La storie sono di tutti – nascono da una comunità e alla comunità ritornano – anche quando hanno la forma di un'autobiografia e *sembrano* appartenere a una persona sola, perché sono le sue memorie, la sua vita, com'è il caso di questo romanzo meticcio. [...] È tempo di rendere giustizia alla natura collettiva dell'autobiografia. Più si scrive e meno si appartiene a se stessi. Per questo motivo abbiamo deciso di mettere a nudo le collaborazioni (spesso involontarie) che ci hanno permesso di modellare e arrichire le memorie di Isabella. È un omaggio doveroso a tutti i coautori di questo racconto, quelli che nella convenzione cinematografica troverebbero almeno spazio nei titoli di coda, mentre in quella romanzesca vengono semplicemente taciuti, con la scusa che il lettore dev'essere lasciato libero di giocare col testo e di trovare da solo citazioni e rimandi. »

> pas de “génies” […]. Il y a l’échange et la réutilisation des idées, c’est-à-dire leur amélioration[354].

Ou encore, toujours en 2002 :

> Avant tout, l’Auteur, le génie créatif, l’artiste en contact avec les dimensions supérieures de l’être, cher à la vision romantique bourgeoise, est ramené à de justes proportions. Le narrateur n’est pas un homologue littéraire de ce dieu qui créa le monde, il est davantage un vecteur pratique grâce auquel la “bibliothèque” d’une communauté chercher à se diffuser. Celui qui prend la responsabilité de raconter des histoires est un “réducteur de complexité”. Comme Elias Lönrot, le compositeur du Kalevala, la grande saga épique des Finlandais[355].

La figure d’auteur proposée par Wu Ming ne manque pas d’évoquer celle qui s’était imposée en France dans les années soixante-dix, à la suite de la publication de « La mort de l’auteur » de Roland Barthes et de la réception des théories du linguiste Emile Benveniste dans la critique littéraire. Un nouveau rapport entre le texte et son auteur émerge à cette époque :

> L’auteur cède donc le devant de la scène à l’écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n’est jamais qu’un “sujet” au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une “personne” au sens psychologique : c’est le sujet de l’énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant. L’auteur n’est rien de plus qu’un copiste mêlant les écritures, loin de tout mythe de l’origine et de l’originalité ; l’auteur n’invente rien, il bricole. […] Sans origine, « le texte est un tissu de citations » : la notion d’intertextualité se dégage elle aussi de la mort de l’auteur[356].

---

[354] WU MING, « Intervista sul copyright alla newsletter dell’Associazione italiana biblioteche », *op. cit.*, p. 281. « In realtà nessun autore inventa o scrive da solo [...], le idee sono nell’aria e non appartengono a un singolo individuo. L’autore, qualunque autore, è più che altro un “riduttore di complessità”, e svolge una funzione temporanea, cioè trae una sintesi precaria da flussi di informazione/immaginazione che vengono trasmessi dall’intera società e la riattraversano in lungo e in largo, senza sosta, come le onde elettromagnetiche. […] Non ci sono “geni” […]. C’è lo scambio e il riutilizzo delle idee, cioè il loro miglioramento. »

[355] WU MING 2, WU MING 4, « Homo fabulans », in *L’Unità*, 18/09/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/lonrot.html>, *Giap !*, *op. cit.* pp. 12-13. « Innanzitutto l'Autore, il genio creativo, l'artista in contatto con dimensioni superiori dell'essere, caro alla visione romantica borghese, si ritrova molto ridimensionato. Il narratore non è un analogo di quel dio che diede vita al mondo attraverso le sue storie, piuttosto è un comodo veicolo attraverso il quale la “biblioteca” di una comunità cerca di replicare sé stessa. Chi si assume il compito di raccontare storie è un “riduttore creativo di complessità”. Come Elias Lönnrot, il compositore del Kalevala, la grande saga epica dei finlandesi. »

[356] COMPAGNON Antoine, « Introduction : mort et résurrection de l’auteur », *Qu’est-ce qu’un auteur ?*, *op. cit.*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur1.php>.

Mais comme le rappelle Antoine Compagnon, on ne peut pourtant se passer de l'auteur et, une trentaine d'années plus tard, il n'est pas mort, il est même plus que jamais présent dans notre approche de la littérature. Le lecteur d'aujourd'hui ne conçoit pas une œuvre sans auteur, il a un besoin viscéral d'auteur comme l'exprimait déjà Michel Foucault : « L'anonymat littéraire ne nous est pas supportable ; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme. La fonction auteur joue à plein de nos jours pour les œuvres littéraires[357] ». L'auteur est indissociable de l'œuvre, l'un ne peut exister sans l'autre : « la notion d'œuvre contient celle d'auteur, et l'on a beau clamer la mort de l'auteur, celui-ci se perpétue à travers le fétichisme de l'œuvre[358] ».

Alors que Luther Blissett se revendiquait comme être mythopoïétique et assumait de créer sa propre mythologie, Wu Ming se pose comme auteur "anonyme", auteur sans visage, auteur sans gloire. Il entretient pourtant ainsi paradoxalement sa propre mythologie, et son discours sur l'auteur artisan participe à la sacralisation de sa figure d'auteur, à l'instar de ce que remarque judicieusement Alain Brunn : « Curieusement, le discours sur l'auteur artisan semble ainsi aboutir à la même mythification que le discours sur l'auteur démiurge[359] ». Le nom d'auteur est aujourd'hui extrêmement mis en valeur, et il joue plus que jamais un rôle dans la diffusion de l'œuvre. Il suffit d'observer les couvertures de livres et plus largement le paratexte d'une œuvre, comme le fait Antoine Compagnon : « l'exploitation commerciale de la figure de l'auteur, avec sa photo en couverture, ses aveux entre les pages, reste la norme dans le champ littéraire dominant[360] ». Il n'est en effet pas rare que la taille des caractères du nom de l'auteur soit supérieure à celle du titre de l'œuvre, il figure presque constamment une note biographique sur l'auteur dans un ouvrage et les dimensions de la photographie qui l'accompagne ne cessent de croître. Chez Mondadori, dans la collection « strade blu » par exemple, le portrait de l'auteur occupe toute la quatrième de couverture, en lieu et place des traditionnels résumés de l'œuvre.

---

[357] FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, t. 1. 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001 (1re éd. 1969), p. 828.

[358] COMPAGNON Antoine, « Deuxième leçon : la fonction auteur », *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, *Fabula.org*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>.

[359] BRUNN Alain, *L'auteur*, *op. cit.*, p. 40.

[360] COMPAGNON Antoine, « Deuxième leçon : la fonction auteur », *op. cit.*

Chez Sperling & Kupfer, qui publie l'édition italienne *Notte buia, niente stelle* de Stephen King dont Wu Ming 1 est le traducteur, le nom Wu Ming 1 apparaît en lettres rouge sang sur la couverture du livre, aux côtés du nom de l'auteur, dont la célébrité ne laisse pourtant pas penser qu'il ait besoin d'un surcroît de publicité. Dans cet esprit, une citation de Wu Ming 1 apparaît aussi en quatrième de couverture, à un emplacement bien plus visible que celui, sur le rabat de jaquette, attribué au résumé de l'œuvre.

Wu Ming s'est donné pour principe de ne jamais fréquenter un plateau de télévision et de ne pas se laisser photographier. Il échappe donc au traditionnel portrait d'auteur en quatrième de couverture, mais une courte biographie, qui attise la curiosité du lecteur plus qu'elle ne la comble, figure bien dans le paratexte.

Le rejet des sentiers balisés du *star system* (télévision, réclames diverses) de la part de Wu Ming n'exclut pas la création d'une figure d'auteur particulièrement marqué, et on peut se demander si les choix de Wu Ming ne sont paradoxalement pas les plus efficaces en matière de communication : le collectif jouit en effet d'une bonne réputation auprès des lecteurs, ses livres occupent toujours une place de choix dans les rayons des librairies, aux côtés des *best-sellers* qui empruntent les circuits traditionnels de la promotion littéraire.

Depuis les débuts de Luther Blissett jusqu'à l'affirmation de Wu Ming sur la scène littéraire aujourd'hui, les membres des deux collectifs ont évolué dans leur approche de la notion d'identité. Cette dernière est désormais privée de sa dimension subversive qui avait donné naissance au *condividuo* et elle a perdu de son caractère fondamental, pour devenir toujours plus cosmétique.

La figure d'auteur artisan que Wu Ming prône est un modèle déjà proposé par les théories structuralistes et déconstructionnistes. L'utilisation qu'il fait du pseudonyme ne lui garantit ni l'anonymat, ni l'effacement de sa figure d'auteur. Au contraire, le pseudonyme ne fait que renforcer la mythologie personnelle de Wu Ming et crée un véritable écran entre l'œuvre et le lecteur. Le refus général du *star system*, dans une société et un domaine où ce dernier est omniprésent, entraîne paradoxalement un effet médiatique d'autant plus efficace : Wu Ming se fait connaître grâce au système qu'il remet en cause, parce qu'il est l'auteur qui s'oppose à ce système.

Entre le discours de Wu Ming, les choix qu'il doit faire dans la réalité, et leurs conséquences parfois paradoxales, il y a plus d'une contradiction. Si l'écriture collective,

dans les discours et dans les faits peut constituer une pratique innovante et remarquable, les choix du pseudonyme, de la non-médiatisation et la figure d'auteur proposée sont sensiblement différents dans les discours et dans leur application. Parler de révolution littéraire concernant la philosophie anti-identitaire du collectif et sa conception de l'auteur nous semble donc excessif. Lorsque Marco Amici rapporte que Severino Cesari, après la parution de *L'œil de Carafa*, « estime par exemple que la philosophie anti-identitaire de Blissett, la cohérence avec laquelle il a poursuivi la dissolution du concept d'"auteur", a fini par introduire dans la littérature "l'équivalent de la révolution industrielle en économie"[361] », il nous semble qu'un tel jugement est faussé par son rôle d'éditeur chez Einaudi.

[361] AMICI Marco, « La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming », *op. cit.*, p. 7. « Severino Cesari, che oltre ad essere una delle "menti" einaudiane di Stile Libero è anche critico letterario, ritiene ad esempio che la prassi anti-identitaria di Blissett, la coerenza con cui ha perseguito la dissoluzione del concetto di "autore", abbia finito per introdurre in narrativa "l'equivalente della rivoluzione industriale in economia". »

Chapitre 2 : Wu Ming, auteur postmoderne ?

2. 1. Luther Blissett et Wu Ming à l'heure de la postmodernité

Le projet Luther Blissett voit le jour dans les années quatre-vingt-dix, tandis que celui de Wu Ming commence avec le nouveau siècle. Tous deux naissent ainsi dans une période historique donnée : la postmodernité. Afin de mieux encadrer les deux projets et leur part de conformité ou de rupture, nous les analyserons à l'aune des caractéristiques de la période dans laquelle ils sont apparus. La question de la définition du postmoderne étant vaste et sujette à controverses, nous donnerons les lignes principales des positions des spécialistes italiens, ce qui nous permettra de situer ensuite notre analyse des projets Luther Blissett et Wu Ming.

Remo Ceserani, tout comme la plupart de ses confrères, voit dans les années cinquante le début de la postmodernité, qui succède, comme son nom l'indique, à l'ère moderne. Le débat sur la nature de cette période, changement historique ou bien « articulation interne de la modernité[362] », reste vif[363]. Son appellation même traduit cette incertitude : tandis que le préfixe "post" indique bien l'idée de succession, de changement net, le substantif "modernité" tend quant à lui à inscrire la nouvelle période dans la continuité de celle qu'elle prolongerait. Paolo Spedicato, dans l'ouvrage *Postmoderno e letteratura*, remarque au sujet du préfixe qu'« en réalité la question du "post" est bien souvent le "pré" d'on ne sait pas encore quoi[364] ». Si la datation initiale de la postmodernité aux années cinquante semble recueillir l'approbation de ceux qui s'intéressent à cette question, sa fin ne fait en

---

[362] CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, *op. cit.*, p. 102. « articolazione interna del moderno, o cambiamento profondo della struttura della società? »

[363] Monica Jansen précise quant à elle qu'« il existe un accord quasi-unanime entre les critiques littéraires concernant la périodisation du tournant postmoderne signalé par Jameson. L'évaluation de l'incidence de ce tournant, c'est-à-dire s'il faut le considérer comme historique ou seulement comme une phase de l'histoire du capitalisme, continue en revanche de faire débat », JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Florence, Franco Cesati, 2002, p. 21. « Sulla periodizzazione della svolta postmoderna apportata da Jameson esiste un accordo quasi unanime tra i critici letterari italiani. Rimane però in discussione la valutazione dell'incidenza della svolta avvenuta, cioè se essa sia da considerare epocale o invece solo come una fase nella storia del capitalismo. »

[364] SPEDICATO paolo, « Nel corso del testo, nel corpo del tempo », *Postmoderno e letteratura – percorsi e visioni della critica in America*, CARRAVETTA Peter, SPEDICATO Paolo (dir.), Milan, Bompiani, 1984, p. 13. « la questione del "post" in realtà è spesso volentieri un "pre" di non si sa ancora cosa ».

revanche pas l'unanimité. Certains comme Romano Luperini et comme Wu Ming voient dans les attentats du 11 septembre 2001 la fin symbolique de cette période[365], d'autres considèrent qu'elle n'est pas à ce jour révolue.

La postmodernité, de par son caractère contemporain et de par la multiplicité des domaines artistiques et techniques auxquels elle renvoie, est une période qu'il est difficile d'appréhender. Dans son ouvrage *La letteratura italiana moderna e contemporanea*[366], Paolo Giovanetti distingue toutefois un certain nombre d'éléments qui lui sont caractéristiques.

Elle est tout d'abord placée sous le signe de l'immatériel : tandis que la modernité avait vu l'industrie et le monde ouvrier s'affirmer, la postmodernité est dominée par les activités tertiaires, l'apparition de l'informatique et d'Internet. La mondialisation de l'économie entraîne une profonde transformation des grandes entreprises qui s'internationalisent, délocalisent et tendent à disparaître du paysage social de l'Occident au profit des activités tertiaires. La postmodernité voit s'épanouir la production de bien virtuels. Les mots, l'image et la publicité supplantent la réalité à laquelle ils font référence : c'est l'avènement de la société du spectacle qui dessine un monde à la superficialité exacerbée. Pour cette période, la fin de la guerre froide marque un tournant certain : les risques de conflit mondial se sont éloignés mais « pour laisser place à une sorte d'état de guerre endémique, [à la] prolifération de micro-conflits régionaux[367] » et au terrorisme international. La popularisation d'Internet, enfin, bouleverse la perception de la spatialité et la hiérarchisation des rapports. A ces considérations, Monica Jansen, dans *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, ajoute que la postmodernité est « un monde sans points de vue

[365] Romano Luperini : « Le 11 septembre marque la fin de la saison du postmodernisme. C'est le début d'une nouvelle période qui n'a pas encore de nom et qui demande des engagements et des responsabilités différentes », LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, *op. cit.*, p. 20. « Con l'11 settembre si chiude la stagione del postmodernismo. Comincia un periodo nuovo che ancora non ha nome e che richiede impegni e responsabilità diversi. »

Wu Ming 1: « Je situe la fin du postmoderne – et je ne suis évidemment pas le seul à le faire – à hauteur du 11 septembre 2001. […] La période que nous vivons maintenant n'a pas encore de nom, et c'est bien », in WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, pp. 66-68. « situo la fine del postmoderno – e non sono certo l'unico a farlo – all'altezza dell'11 settembre 2001. [...] Il tempo che viviamo ora non ha ancora un nome e ciò è bene ».

[366] GIOVANETTI Paolo, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Rome, Carocci, 2001, pp. 237-238.

[367] *Ibid.*, « per lasciare spazio a una specie di *condizione endemica della guerra*, alla proliferazione di microconfolitti regionali ».

autoritaires ou unitaires[368] ». En effet les grandes idéologies qui avaient caractérisé et structuré les mouvements sociaux et la pensée de l'histoire tout au long de la période moderne n'offrent plus de repères ni de cohésion sociale. La fragmentation de l'expérience et l'individualisme triomphent, allant jusqu'à transformer l'individu « en simulacre de soi-même[369] ». La disparition des grandes idéologies s'accompagne d'une crise de la raison : l'idée de progrès, d'accomplissement de l'histoire qui caractérisait la modernité se voit supplantée par le nihilisme. L'Histoire et la Culture acquièrent les caractéristiques d'un patrimoine stérile et lointain, qui est cité et revisité mais dont la dimension exemplaire et éducative est totalement niée. La marchandisation touche toutes les sphères de la société et des activités humaines, art et littérature compris. Le monde de l'édition et de la critique littéraire en sont profondément bouleversés.

Ces faits historiques et les phénomènes qui en dérivent (la prédominance de logiques médiatiques et mercantiles en tout premier lieu) influent sur les représentations mentales au sens large et sur la démarche littéraire en particulier.

Tout comme la définition de la postmodernité est sujette à controverses, la nomenclature qui lui est rattachée est utilisée de manière très arbitraire et parfois contradictoire : postmodernité, postmoderne et postmodernisme sont trois termes qui, selon le locuteur qui les emploie, peuvent recouvrir différentes significations. Pour notre analyse, nous emploierons le terme postmodernité selon l'acception d'Angelo Petrella et Remo Ceserani, c'est-à-dire pour désigner la période historique et culturelle qui s'étend des années cinquante au début de ce siècle. L'adjectif postmoderne fera ainsi référence à cette même période tandis que le substantif postmoderne indiquera quant à lui un art en conformité avec la période postmoderne, la littérature dans notre cas. L'ensemble de la littérature produite dans la période de la postmodernité n'est cependant pas nécessairement postmoderne. Angelo Petrella identifie quatre tendances au sein de la production littéraire italienne de la période postmoderne, dont deux ne sont pas qualifiées de postmodernes : un courant moderne, un courant traditionaliste, un courant postmoderne et un courant

---

[368] JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia, op. cit.*, p. 17. « un mondo senza più punti di vista autoritari o unitari ».

[369] Remo Ceserani, in PETRELLA Angelo, « Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento », in *Allegoria*, n°52/53, 2006, p. 141 . « la frammentazione dell'individuo e la sua trasformazione in simulacro di se stesso ».

postmoderne critique. Enfin, le terme postmodernisme, selon les définitions proposées par Remo Ceserani et Elisabetta Mondello, sera utilisé pour préciser la poétique du postmoderne, à savoir « les idées et les produits esthétiques qui reflètent l'idéologie de la postmodernité[370] ». Nous entendrons en effet le terme postmodernisme comme l'évaluation positive des « caractères du Postmoderne, l'exaltation notamment du nihilisme, de la "crise de la raison"[371] », comme maniérisme du postmoderne en somme.

En littérature, la poétique postmoderne est avant tout américaine et naît en réaction aux mouvements post-structuralistes et déconstructionnistes[372]. Des auteurs tels que William Burroughs, Thomas Pynchon, Don DeLillo en sont emblématiques. Le développement qu'elle connaît en Europe a pour théâtres principaux la France et l'Italie. On indique fréquemment Italo Calvino comme père du courant postmoderne italien, et *Le nom de la rose* d'Umberto Eco comme modèle du premier roman postmoderne. Monica Jansen remarque que

> L'Italie fait office […] non seulement de plateforme pour le débat théorique sur le postmoderne, mais aussi de base de lancement pour des productions artistiques qui commencent aussitôt à donner une physionomie concrète aux formes esthétiques du postmoderne[373].

Bien que la critique accuse un retard certain dans la prise en considération de cette nouvelle façon de faire de la littérature, certains observateurs extérieurs regardent vers l'Italie comme « le berceau de la pensée et des arts postmoderne en Europe[374] ». Le postmoderne italien connaît ainsi un développement singulier qui fait de lui un laboratoire

---

[370] JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, *op. cit.* p. 21. « "postmodernismo", le idee e i prodotti estetici che riflettono l'ideologia della postmodernità ».

[371] MONDELLO Elisabetta, introduction à *La narrativa degli anni Novanta*, *op. cit.*, p. 8. « il trionfo della poetica del postmodernismo, ossia della tendenza ideologica che valuta del tutto positivamente i caratteri del Postmoderno, esaltandone in particolare il nichilismo, la "crisi della ragione" ».

[372] « En fait, le concept de postmoderne était né quelques années plus tôt aux Etats-Unis, expression de la volonté de réagir au post-structuralisme et au déconstructionnisme. », CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, *op. cit.*, p. 353.

[373] JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, *op. cit.*, p. 17. « L'Italia funge [...] non solo da piattaforma per il dibattito teorico sul postmoderno, ma anche da base di lancio per produzioni artistiche che cominciano subito a dare una fisionomia concreta alle forme estetiche del postmoderno ».

[374] Mortenn Kyndrup, *ibid*., p. 18. « l'Italia con i suoi "modelli" postmoderni può essere considerata la culla del pensiero e delle arti postmoderne in Europa. »

très prolifique, et marque profondément l'histoire de la littérature nationale de la deuxième moitié du XXI[e] siècle.

Au plan chronologique, on peut distinguer plusieurs phases du postmoderne italien : Remo Ceserani en dénombre cinq, concentrées sur les quatre dernières décennies du XX[e] siècle. De la première phase, située à la fin des années cinquante et caractérisée par « un sentiment assez diffus de fatigue, de repli, d'épuisement des formes expressives de la modernité[375] », à celle des années quatre-vingt où le postmoderne tend au maniérisme et bat son plein, il suscite tantôt l'hostilité, tantôt l'intérêt de la critique. Tandis que les années quatre-vingt sont, selon Alberto Casadei, marquées par une attitude "auto-réfléchie", les années quatre-vingt-dix se caractérisent pour leur part par une "fausse transgression". D'autres spécialistes, comme Angelo Petrella et Romano Luperini, proposent de faire remonter les débuts de la littérature postmoderne à la fin des années soixante-dix, car cette période correspond au temps de digestion de la part des auteurs des effets de la postmodernité, commencée après-guerre, sur leur production littéraire.

Comme le rappelle Silvia Contarini, « le concept de postmoderne […] n'est pas univoque ; il est d'autant plus difficile à cerner que les nombreuses définitions qui en ont été données insistent chacune sur un caractère différent[376] ». Certains de ces caractères, lorsqu'ils sont mis en avant et sont considérés comme essentiels, déterminent des courants très différents voire par certains aspects antithétiques au sein du postmoderne.

Alberto Casadei distingue trois courants postmodernes : le postmoderne de citation ironique (sur le modèle d'Umberto Eco), le postmoderne de l'épuisement (sur le modèle d'Alessandro Baricco) et le postmoderne jeune (sur le modèle d'Enrico Brizzi).

Romano Luperini, très critique envers le postmoderne, affirme que durant les années 1980-2010 :

> dans ses romans, la première génération a surtout tendance à construire des personnages en papier en pillant indistinctement la tradition littéraire, la seconde les construit en dessins

[375] CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, *op. cit.*, p. 30. « un senso abbastanza diffuso di stanchezza, ripiegamento, esaurimento delle forme espressive della modernità ».

[376] CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, *op. cit.*, p. 359.

> animés en pillant la bande-dessinée et la télévision. […] on peut initialement distinguer un postmoderne rhétorique, voué à recycler les styles, langages et formes littéraires du passé (avec Eco en chef de file) et un postmodernisme mimétique voué à représenter une réalité vide, chaotique et privée de direction (avec Tondelli en chef de file)[377].

A cette sévère bipartition proposée par Romano Luperini, Angelo Petrella ajoute une autre catégorie : celle du postmoderne critique, qui correspond à « l'approche de ceux qui croient encore au concept moderne de progrès, tout en sachant que le chemin du choc frontal – sur le modèle des avant-gardes - ne peut plus être emprunté[378] ». Le roman de Luther Blissett est érigé en modèle de ce courant :

> les postmodernes critiques exploitent le pouvoir inventif de la narration pour véhiculer de nouveaux archétypes de l'imaginaire collectif, qui vont se substituer aux idéologies vieillotes et racontent des histoires en phase avec les problèmes de la nouvelle réalité sociale. De cette manière, ils parviennent à exploiter les circuits du marché pour imposer de nouveaux récits mythologiques, de façon « profane, concrète et adaptée à la réception de masse » (Huyssen). Le roman *L'œil de Carafa* en est l'exemple emblématique[379].

2. 2. Luther Blissett et le postmoderne : *L'œil de Carafa*

Le collectif Luther Blissett est l'auteur d'un seul roman, et bien qu'il ait écrit de nombreux textes théoriques, il ne s'est jamais prononcé sur la littérature postmoderne. Il s'est de manière générale peu exprimé sur la littérature, Luther Blissett étant un collectif somme toute peu littéraire. Il est cependant une revendication de Luther Blissett en matière d'écriture qui apparente clairement l'auteur au postmodernisme : celle de la citation et de

---

[377] LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, *op. cit.*, p. 72. « nel fare romanzi, la prima generazione tende perlopiù a costruire personaggi di carta saccheggiando indiscriminatamente la tradizione letteraria, la seconda li costruisce di cartoons saccheggiando i fumetti e la televisione. [...] si può distinguere inizialmente un postmoderno retorico, volto a riciclare stili, linguaggi e forme letterarie del passato (a suo capostipite c'è Eco) e un postmodernismo mimetico volto a rappresentare una realtà vuota, caotica e priva di direzioni (a suo capostipite c'è Tondelli) ».

[378] PETRELLA Angelo, « Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento », *op. cit.*, p. 143. « l'approccio di chi ha ancora fede nel concetto moderno di progresso, eppure sa che il sentiero dello scontro frontale – sul modello delle avanguardie – non può più essere battuto ».

[379] *Ibid.* « i postmoderni critici sfruttano il potere affabulatorio della narrazione per veicolare nuovi archetipi dell'immaginario collettivo, che vadano a sostituirsi alle ideologie corrive e narrino storie aderenti ai problemi della mutata realtà sociale. In questo modo, si riescono a sfruttare i canali di massa del mercato per imporre le nuove narrazioni mitologiche, in modo "profane, concrete and suitable for mass reception" (Huyssen). Esemplare è il caso del romanzo *Q*. »

l'intertextualité. Dans *Totò, Peppino e la guerra psichica*, le collectif clame : « les auteurs eux-mêmes n'ont justement jamais caché qu'ils avaient créé leurs histoires en plagiant et en amalgamant des livres, des films, et des bandes dessinées ; eh bien oui : la "création" ce n'est rien d'autre que cela[380] ». Les différentes créations du collectif vont effectivement dans ce sens. Qu'en est-il du roman Luther Blissett, qu'Angelo Petrella considère emblématique du postmoderne critique ?

L'œil de Carafa a souvent été comparé au *Nom de la rose* d'Umberto Eco, roman phare du postmodernisme italien : il existe en effet de nombreux points de contact entre ces deux ouvrages. Ils ont connu un succès national et international[381] et leurs auteurs sont italiens et gravitent autour de Bologne. Les deux intrigues policières se déroulent dans un contexte historique médiéval, en présence de personnages issus du clergé, dont les protagonistes sont chez Umberto Eco le novice Adso et son maître franciscain Guillaume de Baskerville et chez Luther Blissett, dans la première partie du roman du moins, le jeune protagoniste et Magister Thomas, anabaptiste. D'autres comparaisons sont possibles : les deux textes offrent différents niveaux de lecture, le lecteur peut se contenter de suivre l'intrigue policière ou bien apprécier les références littéraires (principalement dans le roman d'Umberto Eco) et historiques, il peut aussi faire une lecture allégorique qui le mènera dans les années de plomb en Italie (Umberto Eco) ou dans les luttes altermondialistes de la toute fin du XX^{e} siècle (Luther Blissett). Les deux romans présentent donc des caractéristiques communes qui les assimilent au postmoderne.

Le nom de la rose est un roman qui s'adresse aussi bien au lecteur amateur de romans policiers qu'à celui qui s'intéresse à l'Histoire, ou encore au passionné de littérature : chacun trouvera des éléments précis, détaillés, fruits d'une recherche et d'une fine connaissance de la culture humaniste. Le roman n'a toutefois pas vocation à transmettre un message ou une vision du monde, ses différents niveaux de lecture sont tous tournés vers

---

[380] LUTHER BLISSETT, « Smash Bonelli ! Smash Sclavi ! Smash the sardinian gang ! », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/034_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. 103. « Gli autori stessi giustamente non hanno mai nascosto di aver creato le loro storie plagiando e amalgamando libri, film, altri fumetti ; ebbene si : la "creazione" non è nient'altro che questo. »

[381] Toutes proportions gardées, car on estime que le roman d'Umberto Eco aurait été vendu, depuis 1980, à environ 22 millions d'exemplaires, tandis qu'on parle de moins 300 000 exemplaires pour le roman de Luther Blissett. Toutefois ce dernier a connu un certain succès à l'étranger.

eux-mêmes, dans un jeu de miroir et de renvois ludiques, y compris le niveau allégorique, comme l'a affirmé Umberto Eco lui-même :

> Au cours de la rédaction, je me suis aperçu qu'à travers ces phénomènes médiévaux de révolte non organisée, émergeaient des aspects semblables au terrorisme que nous étions justement en train de vivre à la période où j'écrivais, c'est-à-dire vers la fin des années soixante-dix. Evidemment, *même si je n'en avais pas précisément l'intention*, tout cela m'a amené à souligner ces ressemblances, si bien que lorsque j'ai découvert que la femme de Fra'Dolcino s'appelait Margherita, comme Margherita Cagol, la femme de Curcio, morte dans des circonstances semblables, je l'ai expressément citée dans le récit. Si elle avait porté un autre prénom je n'aurais peut-être pas eu l'idée de le mentionner, mais je n'ai pas pu résister à cette sorte de clin d'œil au lecteur[382].

L'œil de Carafa en revanche défend une certaine vision du monde et fait passer un message qui est en lien direct avec l'actualité politique. Là où Umberto Eco adresse un clin d'œil à son lecteur et s'amuse des coïncidences sans vouloir souligner une portée idéologique ou politique, Luther Blissett place le niveau allégorique de *L'œil de Carafa* sur un plan de première importance. Il adopte un point de vue hypocalyptique de l'Histoire, c'est-à-dire qu'il se place du point de vue des perdants, des vaincus, des anonymes, de ceux qui ont fait l'Histoire, la petite et la grande, et n'y ont pas laissé leur nom.

Luther Blissett défend donc une cause et envisage la littérature et son roman non pas comme une œuvre littéraire appréciable pour ses qualités formelles, mais comme un moyen d'action : il entend toucher à l'imaginaire collectif par le biais de la narration, de la réécriture des mythes et de leur diffusion. Il place ainsi dans la littérature une confiance et des attentes qui sont différentes de la vision détachée et ironique d'Umberto Eco[383], ce qui

---

[382] Umberto Eco in FAGIOLI Alessandra, « Il romanzo e lo storico », in *Lettera Internazionale*, 2003, <http://www.letterainternazionale.it/testi_htm/eco_75.htm>. « Nel corso della narrazione mi accorsi che emergevano – attraverso questi fenomeni medievali di rivolta non organizzata – aspetti affini a quel terrorismo che stavamo vivendo proprio nel periodo in cui scrivevo, più o meno verso la fine degli anni settanta. Certamente, *anche se non avevo un'intenzione precisa*, tutto ciò mi ha portato a sottolineare queste somiglianze, tanto che quando ho scoperto che la moglie di Fra' Dolcino si chiamava Margherita, come la Margherita Cagol moglie di Curcio, morta più o meno in condizioni analoghe, l'ho espressamente citata nel racconto. Forse se si fosse chiamata diversamente non mi sarebbe venuto in mente di menzionarne il nome, ma non ho potuto resistere a questa sorta di strizzata d'occhio con il lettore » (le texte est mis en italique par nos soins).

[383] Il convient toutefois de préciser que deux décennies riches en événements politiques séparent la date de la publication du roman d'Umberto Eco de celle de ceux de Wu Ming. L'Italie est remuée par l'opération *Mani pulite*, l'Europe assiste à la chute du mur de Berlin et les guerres du Golfe déstabilisent le monde : ces

justifie la classification opérée par Angelo Petrella de Luther Blissett parmi les postmodernes critiques.

2. 3. Le postmoderne selon Wu Ming

Le collectif, comme nous l'avons vu, est l'auteur de nombreux textes théoriques et critiques sur la littérature en général et son œuvre en particulier. Contrairement à son attitude lorsqu'il était Luther Blissett, il ne manque donc pas de s'exprimer, entre autres sujets, sur le postmoderne et les liens qui unissent son œuvre à ce courant littéraire. Si la position de Wu Ming à l'égard du postmodernisme est cohérente dans la durée, c'est véritablement après plusieurs années d'activité que le discours du collectif se densifie, donnant lieu à l'essai *New Italian Epic*, que l'on peut qualifier de manifeste anti-postmoderne.

La littérature postmoderne, est tout d'abord selon Wu Ming, une littérature qui est incompatible avec l'idée même de narration, entendue comme récit mythopoïétique :

> Il existe aussi un autre courant de pensée qui superpose la culture pop à la prolifération médiatique. C'est ce qu'on appelle la pensée postmoderne, qui, au cours des années quatre-vingt du siècle passé, a pris de manière erronée la crise des idéologies des XIX^e^ et XX^e^ siècles pour la fin des grands récits. Aujourd'hui, ils sont redevenus acteurs de l'Histoire, qu'il s'agisse des récits "impériaux" néo-libéraux ou de ceux des multitudes qui racontent un autre monde possible, et la pensée de Lyotard est balayée[384].

La définition que Wu Ming donne du postmoderne correspond à celle proposée par Umberto Eco dans les *Apostilles au nom de la rose* et rejoint la position de Linda Hutcheon pour qui « le caractère distinctif du postmodernisme réside dans cette sorte de dévouement total et "allusif" à la duplicité et à la dualité[385] ». De même, la principale caractéristique

---

évenements, et d'autres, placent nécessairement les auteurs du collectif Wu Ming dans un état d'esprit qu'Umberto Eco ne pouvait partager à son époque.

[384] Wu Ming in QUADRUPPANI Serge, « Mon nom est personne – ou Wu Ming, refaire le monde en le racontant », *op. cit.*

[385] HUTCHEON Linda, *The Politics of Postmodernism*, Londres-New York, Routledge, 1989, pp. 1-2, cité par CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, *op. cit.*, p. 129. « Il carattere distintivo del postmodernismo sta in questa specie di estesa e "ammiccante" dedizione alla doppiezza e alla duplicità. »

retenue par Wu Ming dans sa définition est celle de la pratique ironique de la citation, du double jeu de l'auteur qui se regarde écrire et propose au lecteur, indissociable de l'œuvre, sa propre lecture amusée. Pour Wu Ming donc, la littérature postmoderne s'inscrit dans un mouvement de pensée réfractaire à la possibilité même de l'innovation. Mais à la différence d'Umberto Eco et de son attitude ludique, de Linda Hutcheon et de sa vision critique, Wu Ming exprime un point de vue extrêmement négatif, comme en témoigne cette définition du postmoderne formulée dans *New Italian Epic* au sujet de la littérature des années quatre-vingt-dix :

> L'art et la littérature n'eurent pas besoin monter à bord de la roulotte de l'auto-complaisance, parce qu'ils s'y trouvaient déjà depuis un bon moment, mais ils furent encouragés davantage à se laisser bercer par l'illusion, ou peut-être par la résignation. Rien de nouveau ne pouvait advenir en ce monde, et beaucoup acquirent la conviction que l'unique chose à faire était de se réchauffer sous le doux soleil de l'existant. En conséquence : orgie de citations, clins d'œil, parodies, pastiches, remakes, reprises ironiques, trash, détachement, postmodernismes à deux sous[386].

Cette définition correspond à une vision étroite et presque caricaturale de la littérature postmoderne : une vision datée et partiale, car elle reflète principalement le maniérisme typique des années quatre-vingt-dix ; de plus, elle accorde à ce courant de la littérature postmoderne une hégémonie sans doute exagérée sur l'ensemble de la production littéraire de ces dernières années.

Lorsqu'il se réfère à la postmodernité et aux bouleversements sociaux et culturels qui la caractérisent, Wu Ming emploie plus volontiers le terme de mondialisation, qui revêt sous sa plume un caractère neutre voire positif, tandis que le terme postmoderne renvoie de manière négative à une certaine littérature qu'il regarde dans un premier temps (les années quatre-vingt) avec l'œil d'un historien de la littérature, et dans un deuxième temps (les années quatre-vingt-dix et les années deux mille) avec celui d'un critique féroce. La première époque du postmoderne est dominée selon Wu Ming par le désenchantement

---

[386] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 7. « Arte e letteratura non ebbero bisogno di saltare sul carrozzone dell'autocompiacimento, perché c'erano salite già da un pezzo, ma ebbero nuovi incentivi per crogiolarsi nell'illusione, o forse nella rassegnazione. Nulla di nuovo poteva più darsi sotto il cielo, e in molti si convinsero che l'unica cosa da fare era scaldarsi al sole tiepido del già-creato. Di conseguenza : orgia di citazioni, strizzate d'occhio, parodie, pastiches, remake, revival ironici, trash, distacco, postmodernismi da quattro soldi. »

tandis que la période suivante est qualifiée d'« allégresse des naufragés[387] ». La critique de Wu Ming se tourne principalement vers cette production des années quatre-vingt-dix, autrement appelée « phase terminale[388] » du postmodernisme :

> les années quatre-vingt-dix sont une décennie de surproduction et de baisse de qualité. Les années quatre-vingt-dix sont l'ultime décennie du postmoderne, sa phase terminale, faite d'impasses et d'une crise déguisée en triomphe […]. C'est la période à laquelle le postmodernisme (c'est-à-dire la culture du postmoderne) devient maniérisme[389].

Le postmoderne selon Wu Ming diffère de la littérature moderne non pas dans les choix stylistiques ou les thématiques abordées, mais dans l'attitude de l'auteur, le regard qu'il porte sur le monde et sur son propre rôle. L'auteur, en proie à une crise de confiance qui est déterminante dans le passage du moderne au postmoderne, conçoit son activité et ses œuvres de manière totalement détachée.

Au sein même du postmoderne, tout comme Angelo Petrella, Wu Ming distingue un courant critique qu'il qualifie d'opposition, mais auquel il n'accorde aucune valeur positive et innovante : il s'agit selon lui, encore une fois, d'un « dispositif de cooptation de chaque énoncé critique dans un monde où le langage renvoie toujours et obsessionnellement à lui-même[390] ».

La période de l'après postmoderne se situe selon le collectif à partir de 2001, date historique de l'attaque du World Trade Center et référence symbolique à l'irruption de la réalité et de la gravité dans les consciences occidentales. Le préfixe "post" n'a pas tant pour Wu Ming une valeur chronologique, mais plutôt celle d'une phase finale et nécessaire, caractérisée par une certaine régression. Wu Ming inscrit ainsi le postmoderne dans la modernité, en tant que phase finale de celle-ci. Ce n'est donc pas tant la fin de la

---

[387] *Ibid*., pp. 64-65. « Le utopie s'erano infrante sugli scogli della merce e il postmoderno fu un'epoca di disappunto (al principio) e "allegria di naufragi" (più tardi). »

[388] *Ibid*., p. 24. « l'ironia a corso forzoso, schermata e anaffettiva, tipica del postmodernismo della fase terminale" ».

[389] *Ibid*., p. 63. « gli anni Novanta sono una decade di sovrapproduzione e calo di qualità. I Novanta sono l'ultimo decennio della fase postmoderna, momento terminale, di vicoli ciechi e crisi mascherata da trionfo [...]. È il periodo in cui il postmodernismo (ossia la cultura del postmoderno) si riduce a "maniera" ».

[390] *Ibid*., p. 66. « Il postmodernismo da discorso di "opposizione" – seppure indistinta – è divenuto dispositivo di cooptazione di ogni enunciato critico in un mondo dove il linguaggio rimanda sempre e ossessivamente a se stesso ».

postmodernité que le 11 septembre 2001 marque aux yeux de Wu Ming, mais davantage celle de la modernité qui s'achève dans sa phase régressive postmoderne.

La postmodernité se résume donc pour Wu Ming à deux voire trois décennies de désenchantement, de détachement et de légèreté, qui donnent lieu à une production littéraire de qualité médiocre. Il s'agit toutefois d'une vision réductrice et caricaturale de la littérature des trente dernières années, comme ne manque pas de le remarquer Adalgisa Giorgio :

> Toute la production italienne des années quatre-vingt-dix ne fait pas non plus partie de la littérature postmoderne de l'auto-complaisance dont le NIE s'éloignerait. Il existe en effet une littérature italienne de matrice postmoderne qui n'a pas renoncé à la recherche stylistique, à l'approfondissement psychologique ou à ce que Donnarumma appelle "la matérialité de l'expérience", c'est-à-dire une écriture qui n'a jamais abandonné le réel et qui ne s'est pas laissée réduire à une stérile auto-référentialité[391].

Carla Benedetti, dans son article « Free Italian Epic », formule elle aussi ce reproche de partialité à Wu Ming, de vision étriquée et caricaturale du postmoderne. Elle n'hésite pas à parler de cécité pour qualifier l'attitude du collectif à l'égard des auteurs qui n'ont pas fait le choix de la littérature de genre, et s'interroge sur les origines de cet aveuglement, qu'elle attribue à un jugement hâtif et intéressé de Wu Ming :

> Cette cécité à l'encontre de ceux qui ont ouvert une voie au delà du postmoderne sans passer par la littérature de genre, ce silence de pierre tombale sur tous les ruisseaux féconds qui ont surgi au cours de ces années et même plus tôt en Italie, dérive probablement d'un préjugé originel. Un préjugé à l'exact opposé de celui qui, au siècle dernier, amenait ses détenteurs à mépriser la littérature de genre par principe. Il y a désormais quelques années que ce vieux préjugé moderniste a disparu. Et c'est justement le postmoderne qui l'a fait disparaître, avec sa remise en question de la distinction entre Littérature noble et littérature de genre qui jusqu'alors avait guidé l'axiologie de la modernité. En Italie aussi, l'"anoblissement" des genres, leur réouverture à la "circulation créative" a été l'une des

[391] GIORGIO Adalgisa, « Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli », in *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea*, FRIED Ilona (dir.), Budapest, Université Loránd Eötvös, 2010, p. 298. « Né tutta la produzione italiana degli anni Novanta rientra nella letteratura postmoderna dell'autocompiacimento dalla quale si distaccherebbe il NIE. C'è infatti una narrativa italiana di matrice postmoderna che non ha rinunciato alla ricerca stilistica, all'approfondimento psicologico o a quello che Donnarumma chiama "la materialità dell'esperienza", una scrittura, cioè, che non ha mai abbandonato il reale e non si è mai ridotta a vuota autoreferenzialità. »

> conséquences fertiles du postmodernisme. Mais cela échappe aux Wu Ming, ou peut-être préfèrent-ils ne pas en parler afin de ne pas nuancer l'image caricaturale du postmoderne qu'ils se sont fixé pour cible[392].

La dispute semble porter aussi bien sur les termes que sur le fond. Wu Ming circonscrit la postmodernité à une période précise qui s'achève au moment où il commence à écrire (dans les années deux mille) et considère que l'ensemble de la littérature produite durant la postmodernité relève du postmodernisme, sans véritable distinction entre différents courants. L'appellation postmoderne critique ne fait donc pas sens pour Wu Ming, qui se positionne en dehors de la période et de la production postmodernes.

Le collectif a toutefois accepté une appellation, celle de "postmoderne prolétaire" proposée dans un essai critique britannique, estimant sans doute que l'adjectif prolétaire, élogieux dans son vocabulaire, compensait le terme postmodernisme :

> Peu de temps après, en 2003, notre roman *L'œil de Carafa* sortit au Royaume Uni et dans une critique, ou plutôt un véritable essai critique sur notre livre, apparut l'expression "postmodernisme prolétaire". L'accent n'était pas mis sur le substantif mais sur l'adjectif, pour signifier que "postmodernisme" tout court ne suffisait pas à "saisir" l'essence du livre. Et un "postmodernisme prolétaire" ne peut que comporter une opposition à un postmodernisme bourgeois[393].

---

[392] BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *op. cit.* « Questa cecità nei confronti di chi si è aperto una strada oltre il postmoderno senza passare per la genre fiction, questo silenzio tombale su tutti i rivoli fecondi che sono sgorgati negli stessi anni e anche prima in Italia, deriva probabilmente da un pregiudizio d'origine. Un pregiudizio esattamente inverso a quello di chi, nel secolo scorso, disprezzava la *genre fiction* per principio. Sono un po' di anni oramai che quel vecchio pregiudizio modernista è saltato. E a farlo saltare è stato proprio il postmoderno, con il suo attacco alla distinzione tra Letteratura alta e letteratura di genere che fino ad allora aveva guidato l'assiologia della modernità. Anche in Italia la "nobilitazione" dei generi, la loro riapertura al "traffico creativo" è stata una delle conseguenze fertili del postmodernismo. Ma questo ai Wu Ming sfugge, o forse preferiscono non parlarne per non pregiudicare quell'immagine caricaturale del postmoderno che si sono posti a bersaglio. »

[393] MAUGERI Massimo, « Intervista a Wu Ming sul New italian epic », *Letteratitudine*, 25/02/2009, <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/02/25/new-italian-epic-incontro-con-wu-ming-1/>. « Poco tempo dopo, nel 2003, il nostro romanzo *Q* uscì nel Regno Unito e in una recensione, anzi, in un autentico saggio critico sul libro, comparve l'espressione "postmodernismo proletario". L'accento era posto sull'attributo, non sul sostantivo, segno che "postmodernismo" tout court non era sufficiente a "catturare" l'essenza del libro. E un "postmodernismo proletario" non può che comportare la contrapposizione a un postmodernismo borghese. »

C'est donc bien une façon pour Wu Ming de mettre en avant son caractère engagé, qui lui semble nié par l'étiquette postmoderne. Raffaele Donnarumma rappelle par ailleurs que les raisons invoquées par les auteurs de la génération de Wu Ming importent peu : l'acceptation ou le rejet du postmoderne s'inscrivent nécessairement dans leur parcours. En effet, « les jeunes écrivains se sont formés dans la culture et plus encore dans la condition postmoderne : c'est en la légitimant ou en coupant les ponts à grands fracas qu'ils acquièrent leur propre voix[394] ».

Ce débat terminologique en dissimule en réalité un autre, plus essentiel, celui des arguments de fond, de la nature de la production de Wu Ming. Quelles sont ses caractéristiques ? Correspondent-elles aux canons, aussi difficiles à cerner soient-ils, du postmoderne, ou de l'un de ses courants ? C'est en tout cas ce qu'affirme clairement Raffaele Donnarumma :

> En dépit de ses revendications d'originalité, le groupe Wu Ming adhère encore au modèle d'Eco […]. Ses romans historiques, pseudo-historiques, ou para-scientifiques, font allusion à des obsessions présentes, et pillent le réservoir de la culture de masse, croisé avec des lectures universitaire spécialisées[395].

2. 4. Eléments caractéristiques du postmodernisme dans les romans de Wu Ming

Wu Ming adopte et revendique un positionnement théorique anti-postmoderne, tout en reconnaissant, à l'occasion, son appartenance, sa filiation à ce même postmoderne : « en quoi ne sommes-nous plus "postmodernes", tout en l'étant, inévitablement, en raison de tant d'autres choix[396] ? ». La réponse à cette question est longuement formulée dans *New Italian Epic*. Dans cet essai de théorie littéraire, daté de 2008, soit huit ans après ses débuts

[394] DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *op. cit.* p. 32. « Per gli scrittori più giovani, la cultura e prima ancora la condizione postmoderna sono quelle della loro formazione: essi acquistano una voce propria o quando la rilegittimano di fronte a loro stessi, o quando tagliano polemicamente i ponti »

[395] *Ibid*., p. 30. « A dispetto delle rivendicazioni di originalità, aderisce ancora al modello ecchiano il gruppo Wu Ming [...]. I loro romanzi storici, o pseudo-storici, o para-scientifici, alludono a ossessioni presenti, e razziano dal serbatoio della cultura di massa, ibridato con letture da specialismo universitario ».

[396] Wu Ming 2 in ANDREETTO Jadel, « Intervista con Wu Ming sul New italian epic », *op. cit.* « in che cosa non siamo più "postmoderni", pur essendolo, inevitabilmente, per tante altre scelte ? »

littéraires, Wu Ming 1 énumère sept caractéristiques des œuvres italiennes contemporaines, qu'il regroupe sous la bannière NIE : rejet du ton détaché et ironique caractéristique du pastiche postmoderne, adoption de points de vue inattendus, nature élaborée et populaire à la fois, histoires alternatives et uchronies potentielles, expérimentation discrète sur le langage et le style, mélange de fiction et de "non-fiction[397]", caractère communautaire et transmédiatique.

Toutes ces caractéristiques semblent toutefois correspondre à celles du postmoderne, et même la première, qui ne rejette qu'un courant du postmoderne (celui d'Umberto Eco, dit "postmoderne de citation ironique"), semble compatible avec le postmoderne critique défini par Angelo Petrella. Une relecture de la production littéraire de Wu Ming permettra de confirmer ou d'infirmer ces affirmations : nous procéderons donc à l'analyse littéraire des œuvres du collectifs en ayant recours à la grille des caractéristiques du postmoderne. Nous analyserons notamment la pratique de la citation, le rapport à la tradition, la juxtaposition de la culture élitiste et populaire, le choix de la littérature de genre, les hybridations entre différents genres et la question du style. Auparavant, nous étudierons les différentes thématiques de la littérature postmoderne reprises dans les œuvres de Wu Ming : mondialisation, complot, fragmentation de l'identité et écologie notamment.

2. 4. 1. Des thématiques postmodernes

Comme le fait remarquer Remo Ceserani, « l'ensemble des textes produits durant cette période [la postmodernité] se caractérise non seulement par des stratégies représentatives et rhétoriques mais aussi par des thématiques obsessionnelles et par des systèmes sémantiques[398] ». Certaines thématiques, en effet, semblent récurrentes dans les œuvres postmodernes. Le critique identifie notamment

> Le thème du complot, de la dimension oppressive et foucaldienne du pouvoir et des limites de nos connaissances ; la réinspection de l'histoire comme bien consommable culturel et

[397] Bien que l'usage français soit peu répandu, nous avons fait le choix de conserver l'expression "non-fiction" entrée dans le vocabulaire de la critique littéraire italienne.

[398] CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, *op. cit.*, p. 141. « l'insieme dei testi prodotti durante questo periodo si caratterizzano non solo dalle strategie rappresentative e retoriche ma anche dalle tematiche ossessive e dai sistemi semantici ».

> comme fresque décorative ; le goût pour les mystères et les énigmes ; le mélange des genres et des intrigues qui mêle roman policier, roman gothique, roman historique, conte philosophique et roman encyclopédique ; la citation de mille autres romans, comme *Casablanca* a été la citation de mille autres films[399].

De nombreux romans de Wu Ming mettent en scène le monde capitaliste des multinationales, de la mondialisation et, en général, des enjeux de la postmodernité : ce sont là des éléments thématiques centraux dans les romans qui situent leur intrigue dans la période contemporaine, tels que *Guerre aux humains* et *Previsioni del tempo*, et qui apparaissent aussi dans certains romans historiques, comme *54*.

Le roman "soliste" de Wu Ming 2 et son "sequel" mettent en effet en scène des personnages contemporains qui cherchent leur place dans le monde moderne de l'Italie des années deux mille : Marco, rejeté par une société qui l'exploite sans rien lui offrir en retour, décide de quitter la ville et de créer une nouvelle société troglodyte dans les bois ; Sidney, en tant qu'immigré, est condamné à passer par le biais de la criminalité pour s'insérer dans la société ; enfin, différents acteurs de la criminalité organisée exploitent les travers de la société de consommation et de la mondialisation pour s'enrichir de manière illégale.

54 est le roman historique qui se situe en amont de ces grandes thématiques de la postmodernité, comme une introduction à notre époque et ses enjeux. Située en 1954, l'intrigue croise les destins de multiples personnages historiques et de fiction, aux prises avec un monde subissant de profonds bouleversements : les grandes idéologies entament leur phase de déclin, tandis que les équilibres mondiaux sont modifiés par l'affirmation croissante du phénomène de la mondialisation. On assiste à la naissance du KGB, au durcissement du régime de Tito et, en clin d'œil final, à l'ascension de Fidel Castro.

Le prologue du roman, souvent cité par le collectif, notamment dans *New Italian Epic*, en symbole de leur position pour une littérature engagée, illustre parfaitement l'une des

---

[399] *Ibid*. p. 184. « i temi del complotto, della dimensione oppressiva e foucaultiana del potere e dei limiti delle nostre conoscenze ; la rivisitazione della storia come consumo culturale e come affresco decorativo ; il gusto dei misteri e degli enigmi ; la mescolanza di generi e trame che mette insieme romanzo giallo, romanzo gotico, romanzo storico, conte philosophique e romanzo enciclopedico ; la citazione di mille altri romanzi, come Casablanca era stata la citazione di mille altri film ».

caractéristiques du monde postmoderne : la situation de guerre endémique selon les termes de Paolo Giovanetti, qui supplante les grands conflits mondiaux et plus tard la guerre froide.

> Il n'y a pas d'"après-guerre".
> Les sots appelaient "paix" le simple éloignement du front.
> Les sots défendaient la paix en soutenant le bras armé de l'argent.
> Au-delà de la première dune les combats se poursuivaient. Des crocs d'animaux chimériques enfoncés dans les chairs, le Ciel plein d'acier et de fumée, des cultures entières arrachées à la Terre.
> Les sots combattaient les ennemis d'aujourd'hui en nourrissant ceux de demain.
> Les sots bombaient le torse, parlaient de "liberté", de "démocratie",
> d'"ici chez nous", en mangeant les fruits de saccages et de pillages.
> Ils défendaient la civilisation contre des ombres chinoises de dinosaures.
> Ils défendaient la planète contre des simulacres d'astéroïdes.
> Ils défendaient l'ombre chinoise d'une civilisation.
> Ils défendaient un simulacre de planète[400].

La dimension oppressante du pouvoir et son corollaire, le complot, sont une autre grande thématique des œuvres postmodernes qui ne fait pas non plus défaut aux intrigues conçues par Luther Blissett et Wu Ming. L'affrontement entre le protagoniste de *L'œil de Carafa* et son double opposé Q, introduit symboliquement l'affrontement de deux mondes : les opprimés et rebelles (anabaptistes, Rustauds, etc.) face au pouvoir en place (l'empereur, l'Eglise, les banques) qui les manipule afin de conserver sa suprématie. Ainsi, à la lecture des lettres que le missionnaire de Carafa rédige à son maître, on voit se dessiner le plan extrêmement élaboré du futur Pape Paul IV: dans un premier temps, les anabaptistes sont observés passivement et indirectement soutenus pour affaiblir les princes locaux favorables à Luther. Mais lorsque Charles Quint capture le roi de France et s'érige à la position d'empereur dont les pouvoirs menacent l'autonomie et l'autorité spirituelle de l'Eglise, Carafa ordonne à Q d'attiser la révolte des Rustauds et de la pousser à l'échec afin de

[400] WU MING, *54*, *op. cit.*, p. 3. « 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. »

rétablir l'autorité des princes locaux et de leur attribuer davantage de pouvoir pour contrebalancer ainsi celui de Charles Quint. Alors que le protagoniste du roman, Thomas Müntzer, et tous les paysans qui l'accompagnent sont convaincus d'œuvrer à l'édification d'une nouvelle religion, d'une nouvelle société et sont persuadés de combattre le pouvoir en place, ils ne font en fait que le servir. Ce même type de scénario est présent dans *Altai*, où Jossef Nasi, persuadé d'œuvrer habilement parmi les puissants qui l'entourent à l'établissement de la nouvelle Sion sur l'île de Chypre, est en fait lui-même manipulé par les Turcs et court à sa perte. Dans la nouvelle « Canard à l'orange mécanique », le FBI, la NSA, "Net Laden" et "Bizney" conspirent les uns contre les autres pour s'emparer de la ville virtuelle d'Anatropli.

La fragmentation de l'identité est une autre grande caractéristique de la postmodernité. L'homme postmoderne et, à sa suite, les personnages littéraires postmodernes, est un « sujet […] affaibli, désorienté, multiplié et fragmenté[401] ». Selon Remo Ceserani, qui s'appuie sur les analyses de Fredric Jameson, « si dans la période de la modernité le sujet était "aliéné", il est désormais, précisément, "fragmenté"[402] ». Dans les romans de Luther Blissett et Wu Ming, cette fragmentation s'opère à travers les changements d'identité, le rapport au nom, au pseudonyme, au surnom, qui se multiplient pour chaque personnage, comme l'illustre ce questionnement de Dame Béatrice, personnage de *L'œil de Carafa* : « Les noms suscitent de bien étranges conjectures, ne trouvez-vous pas ? Les hommes y semblent férocement attachés, mais il suffit d'être passé par plus d'un baptême et plus d'une terre pour découvrir combien il est utile, voire agréable, d'en posséder plusieurs[403] ». De l'usage du surnom à celui du pseudonyme, les travestissements de l'identité sont des constantes dans l'œuvre de Luther Blissett et de Wu Ming. Les nombreux personnages des romans de Wu Ming répondent à plusieurs noms, tantôt imposés de l'extérieur, parfois même à l'insu des personnages qui en sont affublés (surnom), tantôt librement adoptés et utilisés par ceux qui les portent (pseudonyme). Les exemples sont très nombreux.

---

[401] CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, *op. cit.*, p. 141. « Un soggetto […] indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato. »

[402] *Ibid.*, p. 84. « se nel periodo della modernità il soggetto era "alienato", ora esso è, per l'appunto, "frammentato" ».

[403] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, *op. cit.*, p. 548.

Dans *54*, à propos de la valeur des noms, Pierre affirme: « les vrais noms sont ceux que l'on choisit et que l'on préfère, pas ceux qui figurent sur les papiers[404] » ; dans *L'œil de Carafa*, à propos des surnoms, le protagoniste s'exprime ainsi : « je te parlerai du hasard qui engendre certains surnoms et de l'impossibilité de s'en débarrasser[405] ».

L'usage des surnoms témoigne de la nature des relations entre les personnages. L'attribution de sobriquets dépend en effet du personnage dont le point de vue est adopté selon le chapitre, et indique un degré d'intimité ou le regard que tel personnage porte sur tel autre. Dans *Guerre aux humains*, les personnages ont des surnoms qui varient en fonction des milieux dans lesquels ils évoluent, des personnes qu'ils côtoient et de leur ascension sociale. Jakup Mahmeti, du temps où il n'était qu'un petit malfrat, était surnommé "café au lait", en raison de son teint basané. Son nouveau nom est symbole de son ascension sociale. Dans le même roman de Wu Ming 2, le personnage Sydney est aussi appelé "Nigeria" par Marcio et Pinta, les deux mafieux qui l'exploitent, en raison de la couleur de sa peau. A chaque nom correspond donc le point de vue d'un tiers sur un personnage, comme pour rappeler que l'identité n'appartient à personne, pas même au "je" car elle est aussi en partie construite par l'autre.

L'identité peut aussi se décliner en fonction du lieu où l'on se trouve. Dans *L'œil de Carafa*, le personnage Joao, marchand et banquier juif, décline son nom selon le pays qui l'accueille : « Joao Miquez, Juan Micas, Jean Miche, Giovanni Michez ou Zuan, comme on m'appelle ici. Mon nom a autant de versions que les pays que j'ai parcourus. Pour l'empereur Charles Quint j'étais Jehan Micas[406] ». Ce même personnage est présent dans *Altai*, dans un autre pays et sous un autre nom : Jossef Nasi.

Tout comme le pseudonyme Luther Blissett est utilisé par plusieurs personnes, dans *L'œil de Carafa*, Eloy Pruystinck explique au protagoniste qu'il doit son salut « au fait que de nombreuses personnes ont utilisé son nom partout en Europe[407] », égarant ainsi ses poursuivants. La multiplication du nom permet de semer le trouble en diluant l'identité.

---

[404] WU MING, *54*, *op. cit.*, p. 49. « i nomi veri sono quelli che ti scegli e che preferisci, non quelli che stanno sui documenti ».

[405] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, *op. cit.*, p. 240.

[406] *Ibid.*, p. 534.

[407] *Ibid.*, p. 357.

Après la mort d'Eloy, le protagoniste revêtira une dernière fois le nom de l'anabaptiste hédoniste sous une version déclinée : Lodewijck de Schaliedecker, ultime hommage à l'ami disparu.

Le phénomène inverse, à savoir l'attribution de plusieurs pseudonymes pour un même personnage, est davantage exploité par le collectif. A la différence des surnoms, ou de la déclinaison d'une même identité, l'adoption d'un pseudonyme correspond à un nouveau départ, un nouveau segment de vie pour le personnage qui change d'identité, ou l'expression d'une personnalité distincte de celle affichée sous le patronyme. Wu Ming commente ainsi la succession de pseudonymes qu'Hô Chi Minh a utilisés au cours de sa vie : « combien de noms a-t-il eu ? Et combien de vies [408]? »

Le protagoniste de *L'œil de Carafa* est l'exemple par excellence de ce procédé. Jamais il n'est donné au lecteur de connaître l'identité de ce personnage qui assume un nom différent à chaque nouvelle étape de sa vie. A chaque remise en question, révolution, combat, mission, déplacement, le protagoniste change de nom. Il est Gustav Metzger au début du roman ; à Anvers il est renommé Lot par son ami Eloy, il est connu sous le nom de Gert du Puits à Münster ; après le fiasco de Münster il prend « le nom d'un homme qu[']il avait] rencontré sur son chemin[409] » : celui du marchand Lucas Niemanson ; il devient ensuite Tomas Puel ; puis Lienard Jost à Strasbourg grâce à son ami Cellario qui lui fournit cette nouvelle identité à sa demande : « tu m'as écrit que tu voulais être tranquille, changer de nom, t'évanouir dans le néant[410] ». Pour les besoins de l'arnaque aux Fugger, il prend le nom de Hans Grueb, puis celui de Ludwig Scaliedecker (alias Eloy Pruystinck) à Venise, pour diffuser le pamphlet *Les bienfaits du Christ*. Lorsqu'il décide de retourner prêcher les thèmes de l'anabaptisme dans le but de démasquer son ennemi de toujours, il le fait en tant que Tiziano. A la fin du roman, il est Ismael le voyageur du monde.

Mais les pseudonymes d'un personnage peuvent aussi coexister dans un même espace temps ; c'est ce qu'illustre un personnage haut en couleurs du roman *54* : Cary Grant. Il

---

[408] RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*, *op. cit.*, p. 11. « quanti nomi ha avuto ? E quante vite ? »

[409] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, *op. cit.*, p. 196.

[410] *Ibid.*, p. 216.

incarne une autre façon d'utiliser le pseudonyme et une autre approche de l'identité. Ce personnage historique n'a pas été choisi au hasard par le collectif qui exploite les ambiguïtés identitaires déjà présentes et reconnues par la star hollywoodienne dans ses déclarations à la presse de l'époque. Cary Grant est en effet le nom d'acteur d'Archibald Alexander Leach, un homme qui, en affirmant « tout le monde veut être Cary Grant, même moi » et en disant à propos de Barbara Hutton « elle pensait qu'elle avait épousé Cary Grant[411] », témoignait avec une certaine ironie d'un dédoublement de personnalité lié à l'usage du pseudonyme. Wu Ming exploite cette donnée dans son roman, et fait de son personnage un subtil schizophrène. Cary et Archie se répartissent les humeurs et les manies. Dans l'intrigue de *54*, Archie Leach est engagé par la CIA pour mener une mission de séduction auprès de Tito. Pour cette mission les services secrets lui attribuent le pseudonyme de Georges Kaplan. Il s'agit du nom d'un personnage du célèbre film d'Alfred Hitchock *La mort aux trousses*[412], sorti en 1959 (c'est-à-dire, sur le plan de la fiction de Wu Ming, cinq ans après les faits narrés). Dans le film d'Alfred Hitchcock, Kaplan est un agent fictif de la CIA, un leurre inventé par les services secrets pour détourner l'attention du méchant Philip Vandamm du véritable agent qui le surveille : la belle Eve Kendall. Wu Ming met donc en scène dans sa fiction un personnage réel (Archie Leach) qui porte un pseudonyme d'acteur (Cary Grant), ainsi qu'un pseudonyme d'espion (Georges Kaplan) qui sera inventé par Alfred Hitchcock pour un personnage fictif que le protagoniste du film (Roger Thornill) endosse malgré lui.

Une autre thématique propre à la postmodernité et qui fait un peu plus tardivement irruption dans la littérature est l'écologie, et plus particulièrement la bonté de la nature. Le monde étant entièrement soumis au règne de l'homme, à la culture au sens premier et à la marchandisation de la culture, la nature et le naturel acquièrent soudain une dimension pure et sacrée, et sont mis en valeur. Entre louanges du tout naturel et discours écologiste argumenté, les œuvres littéraires qui abordent cette thématique ne sont pas toujours modérées. Contrairement aux œuvres modernes, cette mise en valeur est rarement celle

[411] Cary Grant, in « Cary Grant », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cary_Grant>.

[412] *La mort aux trousses* (*North by Northwest*), HITCHCOCK Alfred (réalisateur), Etats-Unis, MGM, 1959.

d'une communion entre l'homme et une nature qu'il comprend et connaît, et davantage la surévaluation d'une nature pensée hors de l'homme, idéalisée, intacte et bonne en soi.

> la nature est désormais entièrement colonisée par l'homme, c'est pourquoi le culte de la nature, ou les produits "naturels" deviennent à leur tour des objets de consommation […] et se voient systématiquement attribuer une survaleur culturelle et idéologique qui les transforme en marchandise raffinée[413].

A partir des années quatre-vingt-dix, et davantage encore dans les années deux mille, la thématique écologique investit la littérature. Tantôt abordée de manière mystique, tantôt abordée dans sa dimension politique, elle occupe une place toujours plus importante. Certaines maisons d'édition se spécialisent dans la publication d'ouvrages traitant de l'écologie en général (Edizioni Ambiente), et consacrent parfois une collection aux romans à thématique écologique (« Verdenero »).

L'écologie, question de société emblématique de la postmodernité, est au cœur de l'œuvre de Wu Ming. Elle constitue, comme nous le verrons, un véritable engagement politique du collectif. Dans une œuvre comme *Guerre aux humains*, tous les personnages ont un rapport particulier à l'environnement ; c'est ce rapport à la nature qui les amène à se croiser et qui, tout en déterminant leurs différences et même leurs oppositions, leur offre un point de contact. Marco, lassé par le mode de vie urbain et la société de consommation, décide de vivre en harmonie avec la nature ; Gaia est rabdomancienne (elle écoute et interprète les signes de la nature) ; le maréchal Martelli, surnommé "Die Hard", voit la nature comme un milieu hostile dans lequel il convient d'apprendre à survivre ; pour Sidney, sans papiers, la nature est un refuge, un lieu de vie. Les membre de l'Armée Madéroise de Libération Nationale sont convaincus d'agir dans l'intérêt de la nature et des animaux et sont prêts à utiliser la violence pour parvenir à leurs fins ; les gardes forestiers ont pour mission de protéger et réguler la nature ; parmi le chasseurs on distingue ceux qui respectent l'environnement et ceux qui le méprisent ; les mafieux font le commerce illégal des déchets et des animaux : la nature est pour eux une ressource qu'ils épuisent et détruisent pour en tirer profit ; enfin les ouvriers de la voie ferrée à grande vitesse participent à la

[413] CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, *op. cit.*, p. 143. « La natura è tutta ormai colonizzata dall'uomo, per cui il naturismo, o i prodotti "naturali" sono a loro volta un fenomeno di mercato [...] e sono sistematicamente caricati di un sopravvalore culturale e ideologico che li trasforma in merce raffinata. »

fragilisation de l'environnement. Tous les personnages incarnent ainsi un visage différent du rapport des hommes à la nature.

2. 4. 2. Des romans de genre

Bien que les romans de Wu Ming abordent des périodes historiques et des thématiques très variées, celles-ci recoupent très largement les grands thèmes de la littérature postmoderne. Certains, comme *Stella del mattino* ou *Manituana* semblent moins concernés par cette proximité thématique, mais ils sont peu nombreux et peuvent être rattachés au courant postmoderne par d'autres critères, notamment celui de la littérature de genre.

L'abolition de la distinction entre culture d'élite et culture populaire est une autre caractéristique de la littérature postmoderne qui entraîne l'essor des romans de genre. Remo Ceserani rappelle le changement survenu : jusqu'alors la littérature traditionnelle comme celle d'avant-garde s'adressaient à une élite, et la petite bourgeoisie, en quête d'une culture artistique à laquelle elle n'avait pas accès, se tournait vers le kitsch. Le postmoderne abat les distinctions entre l'objet d'art et son dérivé, et s'adresse à toutes les classes sociales du fait de ses multiples niveaux de lectures[414]. D'une part il assimile les codes culturels et stylistiques du monde populaire, et d'autre part il en adopte les sujets, les thématiques, allant même, à l'extrême, jusqu'à élever au rang de culte les genres, les artistes et les productions les plus populaires. On passe ainsi d'un registre à l'autre avec une facilité nouvelle, les références à la musique populaires entrent dans les œuvres littéraires, de même que celles de la télévision, des séries, de la publicité. Toute production esthétique de culture populaire devient potentiellement l'objet d'étude scientifique et un sujet de la littérature. Wu Ming est d'ailleurs l'auteur de préfaces d'ouvrages de culture populaire tels que la bande-dessinée Spider-man et un roman d'aventures d'Arsène Lupin signé Diego Farina[415].

---

[414] *Ibid*., p. 159.

[415] WU MING, « Il ragno e la città », in LEE Stan, Spider-man, Le storie più belle 1962-2002, Turin, Einaudi, 2002, pp. V-VIII ; WU MING 3, préface à FARINA Diego, Alexandre Marius Jacob – La vera storia di Arsenio Lupin, Milan, Bevivino, 2005, pp. 5-8.

Cette soudaine valorisation de la sous-culture au sens large conduit à une revalorisation du roman et tout particulièrement du roman de genre. Selon Angelo Petrella, il s'agit là d'une spécificité du postmoderne italien qui ne s'est pas autant épanoui que le postmoderne américain dans la pratique du *double coding* (à l'exception notable de roman *Le nom de la rose*), et a au contraire privilégié la production de romans noirs, policiers, érotiques et historiques. Ce phénomène est en particulier lié à une politique éditoriale visant à créer des catégories de lecteurs, par le biais de collections spécifiques à chaque genre.

Deux genres de romans connaissent un succès considérable : le roman policier et le roman historique. La première génération postmoderne affronte très peu l'actualité et sa réalité et lui préfère la mise en scène de faits policiers ou la revisitation du passé. Là encore, l'intrigue policière renvoie à une approche ludique de la narration, tout comme le genre historique est une manière de citer le passé, de faire référence à la culture humaniste, sans pour autant poursuivre sa transmission.

L'hybridation des deux genres est par ailleurs un phénomène courant, comme en témoignent deux romans à succès : *Le nom de la rose* et *L'œil de Carafa*, dont le premier narre l'enquête de Guillaume de Baskerville et du jeune Adso dans un monastère bénédictin de l'Italie du nord au XIV^{e} siècle, et le second celle de Gert du Puits à travers l'Europe du XVI^{e} siècle, à la recherche de son ennemi juré.

Il est alors intéressant de remarquer que la prédilection de Wu Ming va précisément au roman, dont il clame la nouveauté et le caractère subversif dans *New Italian Epic* et qui correspond pourtant à une forme conventionnelle de narration, voire, selon Francesco Muzzioli, à « la nouvelle forme littéraire de la bourgeoisie », à un produit dont « le succès absolu et sans rival correspond très bien à la société capitaliste et mondialisée[416] ».

[416] MUZZIOLI Francesco, « Per una parodia rossa nell'epoca del ridicolo », *op. cit.*, p. 62. « il romanzo è la nuova forma letteraria della borghesia e quindi il suo successo incondizionato e senza rivali si attaglia assai bene alla società capitalistica globale ».

2. 4. 3. Des références populaires et élitistes, choisies de façon “sérieuse” et réfléchie

Les œuvres de Wu Ming combinent toutes sortes de références, des travaux universitaires à la culture populaire, en passant par la littérature contemporaine, la littérature classique et la mythologie. Elles puisent donc leurs très nombreuses références à la fois dans la tradition littéraire et dans la culture populaire.

Wu Ming se démarque de la pratique postmoderne de la citation qui, selon lui, « “dévalorise” l’œuvre citée, la soumet et la domine par le biais d’une réutilisation qui ne fait plus aucune référence directe, mais seulement oblique et sarcastique, au contexte initial[417] ». Il se défend de faire un usage gratuit ou stérile du patrimoine littéraire:

> Voilà l’aspect le plus intéressant : un rapport non “traditionnaliste” à la tradition. Un défi toujours d’actualité, si ce n’est davantage : aujourd’hui plus que jamais une nouvelle approche est nécessaire. Une approche qui ne propose pas à nouveau la tradition telle quelle, mais qui n’est pas pour autant complètement arbitraire, une approche qui ne considère pas la tradition comme un hypermarché dans lequel on entre et prend les produits au hasard dans les rayons, en fonction de l’attrait ressenti au premier coup d’œil[418].

Par le biais des innombrables citations qui remplissent ses romans, Wu Ming entend d’une part rendre hommage à des œuvres et des auteurs qui le “méritent”, et d’autre part les dépasser, ce qu’il explique en évoquant Virgile : « Moi, Virgile, je cite Ennius pour montrer que je me place à sa hauteur, et en même temps – puisque je suis sur ses épaules – que je vise encore plus haut que lui[419] ». Le recours à la citation chez Wu Ming n’est donc pas sarcastique comme le serait celui des œuvres postmodernes selon lui, mais fonctionnel à la narration et entend proposer une réflexion sur les œuvres citées, comme l’illustre un

---

[417] WU MING, « L’arte della citazione e del remix », in *Giap*, n°5, IX[e] série, 01/2009, (« Contro la depressione vogliamo la guerra santa »), 01/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap5_IXa.htm#sampling>. « “svaluta” l'opera citata, la piega e la domina in un riutilizzo che non fa più alcun riferimento diretto, ma soltanto obliquo e sarcastico, al contesto iniziale ».

[418] WU MING 1, *The old new thing, a free jazz anthology*, *op. cit.*, p. 13. « È questo l’aspetto più interessante : un rapporto non “tradizionalistico” con la tradizione. Sfida che vale anche oggi, anzi : serve forse più che mai un approccio che non riproponga la tradizione tale e quale ma al tempo stesso non sia completamente arbitrario, non veda la tradizione come un ipermercato in cui entrare e, attirati dal colpo d’occhio, prendere merci a casaccio dagli scaffali ».

[419] WU MING, « L’arte della citazione e del remix », *op. cit.* « Io, Virgilio, cito Ennio per far vedere che mi pongo a quell'altezza, e al tempo stesso - poiché sto sulle sue spalle - miro ancor più in alto di lui ».

passage de *New thing* de Wu Ming 1. L'auteur y fait figurer, en *incipit* du chapitre 26, un extrait du *Panégyrique* de Guy Debord:

> Les citations sont utiles dans les périodes d'ignorance ou de croyances obscurantistes. Les allusions, sans guillemets, à d'autres textes que l'on sait très célèbres, comme on en voit dans la poésie classique chinoise, dans Shakespeare ou dans Lautréamont, doivent être réservées aux temps plus riches en têtes capables de reconnaître la phrase antérieure, et la distance qu'à introduite sa nouvelle application. On risquerait aujourd'hui, où l'ironie même n'est plus toujours comprise, de se voir de confiance attribuer la formule, qui d'ailleurs pourrait être aussi hâtivement reproduite en termes erronés.
>
> Sonia Langmut[420]

La distance et la réflexion sur la pensée de Guy Debord est ici introduite par la mise en situation de la théorie énoncée dans cette citation. Ces phrases sont en effet attribuées à un personnage du roman (Sonia Langmut), sans que leur véritable auteur soit mentionné.

La fréquence des citations dans les romans de Wu Ming interroge pourtant sur leur pertinence. Par leur nombre, elles inscrivent incontestablement le collectif dans une pratique typiquement postmoderne (les citations de Wu Ming sont en outre souvent empruntées à des auteurs modèles du postmoderne tels que Don DeLillo ou Italo Calvino). C'est d'ailleurs ce que Wu Ming reconnaît implicitement lorsqu'il précise, en 2008, qu'« avec le temps, notre recours à la citation s'est "affiné", les morceaux réutilisés sont choisis selon des critères plus précis, il y a moins de hasard et davantage de cohérence vis-à-vis de la poétique sur laquelle nous travaillons maintenant[421] ».

Le roman le plus emblématique de cette pratique postmoderne de la citation littéraire et populaire est *Stella del mattino*, dont nous étudierons la dimension mythopoïétique en quatrième partie. En prologue du roman figurent deux citations d'œuvres appartenant à la culture humaniste : les correspondances de Pline le jeune et le *Beowulf*. La citation de l'auteur latin (« chanceux sont ceux à qui les dieux accordent de faire des choses dignes

---

[420] WU MING 1, *New thing*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, p. 171. La citation de Guy Debord figure dans DEBORD Guy-Ernst, *Panégyrique I, Guy Debord Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1660.

[421] WU MING, « L'arte della citazione e del remix », *op. cit.* « Col tempo, il nostro ricorso alla citazione si è fatto sempre più "mirato", le parti da riutilizzare sono scelte con criteri più precisi, c'è meno casualità e maggiore coerenza con la poetica su cui stiamo lavorando. »

d'être racontées ou d'écrire des choses dignes d'être lues. Extrêmement chanceux sont ceux à qui ces deux choses sont accordées[422] ») introduit la problématique qui se pose à chacun des personnages du roman, qui sont tous des auteurs. Chacun à sa manière souhaite témoigner des événements qu'il a vécus et cherche la façon de les transposer par écrit. Ronald et Jack font le choix de créer des mondes complets pour communiquer leur expérience de la guerre ; Robert se tourne vers la poésie et les mythes grecs. Pour les premiers, la nécessité de raconter les événements vécus s'impose d'elle-même, comme une solution pour échapper la folie. Pour Lawrence, la vie ne vaut d'être vécue que si elle est digne de faire l'objet d'un récit mythique : il s'acharne donc à faire de sa vie une épopée.

Le roman fonctionne selon une mise en abyme constante : il met en scène des auteurs dont le nombre, les activités, la conception de l'écriture, sont un écho permanent au collectif Wu Ming, et il cite de nombreuses œuvres qui sont autant de modèles pour les personnages auteurs présents dans le roman que pour le collectif Wu Ming. Le *Beowulf* était le texte de chevet de John Ronald Reuel Tolkien, qui le traduisit en anglais, c'est aussi l'un des textes de référence de Wu Ming 4. Le roman relate surtout la maturation et l'écriture des grandes œuvres de ces auteurs : *Les piliers de la sagesse* (Thomas Edward Lawrence) ; *Le seigneur des anneaux* (John Ronald Reuel Tolkien) ; *Le monde de Narnia* (Clive Staples Lewis) ; *Lawrence et les Arabes*, *Les mythes grecs* (Robert Graves), dont les citations parcourent le roman.

Le roman *54* regorge lui aussi de renvois à la littérature mythologique, au milieu de citations d'autres œuvres et d'autres références culturelles très disparates. Les références à l'*Odyssée* sont exploitées dans la narration de retrouvailles de Pierre et de son père Vittorio exilé sur l'île de Sipan, explicitement comparés à Télémaque et Ulysse :

> Il ne fuyait pas. C'était comme dans l'Odyssée que son père lui racontait quand il était enfant, au cours des longues soirées passées au coin du feu. Son père était Ulysse, parti depuis tant d'années pour combattre dans une guerre qui n'était pas la sienne, et jamais

[422] PLINE LE JEUNE, *Lettres*, in WU MING 4, *Stella del mattino*, *op*. *cit*., p. 1. « Ritengo davvero fortunati coloro ai quali gli dèi concedono di fare cose degne d'essere narrate o di scrivere cose degne d'essere lette. Fortunati oltremodo coloro ai quali sono concesse entrambe le cose. »

> revenu. Et lui était Télémaque. C'est ainsi que commençait cette histoire : un fils partait à la recherche du père qu'il n'avait jamais connu[423].
>
> Télémaque allait à la rencontre d'Ulysse[424].
>
> Il ne les avait pas imaginés comme ça, Ulysse et Télémaque[425].

Dans *Altai*, les renvois au patrimoine littéraire classique sont nombreux et explicites : « depuis lors Morphée avait disparu, remplacé par Cerbère, le chien à trois têtes, gardien du seuil qui m'empêchait de quitter l'enfer[426] ». L'*Enéide* est citée : « Comme dans l'Enéide, quelqu'un jeta à Cerbère un *mélange assoupissant de graines préparées et de miel*, et à présent l'animal *est étalé de tout son long sous l'antre qu'il remplit*. Virgile, la lecture de prédilection de mon père[427] » ; ainsi que le Cantique des cantiques : « *Même notre lit est luxuriant de feuilles / les poutres de notre maison sont des cèdres / nos murs sont des cyprès*[428] ».

L'immense bibliothèque de Jossef Nasi comprend les mémoires de Tiziano, le protagoniste de *L'œil de Carafa*, et assure ainsi la continuité entre les deux romans. Elle contient aussi les textes sacrés de différentes religions et incarne l'humanisme de Wu Ming, sa volonté d'inscrire son œuvre dans la continuité de la littérature depuis ses origines, de créer des renvois, des échos entre les écritures. Si *Altai* est un roman qui traite de l'échec d'un combat, il décrit surtout la permanence de la culture et sa transmission par l'écrit, par les livres, par les bibliothèques.

---

[423] WU MING, *54*, *op. cit.*, p. 226. « Non era in fuga. Era come nell'Odissea che suo padre gli raccontava da bambino, nelle lunghe serate davanti al fuoco. Suo padre era Ulisse, partito tanti anni prima per combattere una guerra che non condivideva, e mai più ritornato. E lui era Telemaco. Cominciava così quella storia : un figlio partiva alla ricerca del padre mai conosciuto ».

[424] *Ibid.*, p. 252. « Telemaco andava incontro a Ulisse. »

[425] *Ibid.*, p. 255. « Non se li era immaginati così, Ulisse e Telemaco. »

[426] WU MING, *Altai*, *op. cit.*, p. 137. « da allora Morfeo era scomparso, rimpiazzato da Cerbero, cane trifauce, a guardia della soglia per non farmi uscire dagli inferi ».

[427] *Ibid.* « Come nell'Eneide, qualcuno gettò a Cerbero una *soporifera mistura, tratta di mele* [sic] *e d'incantate biade*, e ora la bestia, *col corpo tutto / giacque ne l'antro abbandonato e vinto*. Virgilio, la lettura prediletta di mio padre ». Pour les passages cités en italique dans le texte, nous proposons la traduction de l'*Enéide* faite par André Bellessort, VIRGILE, *Enéïde*, traduit du latin par BELLESSORT André, Livres I-VI, Paris, Les belles lettres, 1967, p. 179.

[428] *Ibid.*, p. 168. « *Anche il nostro letto è rigoglioso di foglie / le travi della nostra casa sono i cedri / nostre pareti sono i cipressi* » (en italique dans le texte).

Les références littéraires ne concernent pas uniquement des œuvres de la mythologie, des écritures saintes ou de la littérature classique : des références plus modernes à la littérature comme à d'autres arts sont aussi récurrentes.

Dans *Guerre aux humains*, Wu Ming 2 fait un clin d'œil à Andrea Camilleri et à son roman *Un filo di fumo*, en rédigeant le chapitre intitulé « Télévisions » à la manière de l'auteur sicilien. Tandis que chez Andrea Camilleri huit personnages sont passés en revue, les uns après les autres, au moment du déjeuner[429], chez Wu Ming 2, on assiste aux activités et pensées de dix personnages différents qui regardent le même journal télévisé. Comme dans *Un filo di fumo*, chaque paragraphe de *Guerre aux humains* débute par la même tournure : « Gaia regardait la télé » ; « Sanglier Blanc regardait la télé » ; « Matteo Lamara, barman de profession, regardait la télé » ; « Manuel Carena, dit le Pourri, regardait la télé » ; « Adelmo Asturri dit Pinta ne regardait pas la télé » etc[430].

Guerre aux humains est un hommage appuyé à l'œuvre de Henry David Thoreau. Son ouvrage *Walden ou la vie dans les bois* est le livre de référence du protagoniste Marco qui s'est rebaptisé Walden au commencement de sa nouvelle vie troglodyte. Tout comme Henry David Thoreau, Marco souhaite à sa manière vivre en autosuffisance et convaincre les hommes de l'imiter, mais il n'est pas prêt pour autant à renoncer à certains progrès de la civilisation, comme la cuisine (« Je me refuse de souscrire aux propos de Henry David Thoreau, quand il dit : "Mettez un condiment en plus dans notre assiette et il vous empoisonnera. Vivre d'une cuisine élaborée ne vaut pas la peine"[431] ») et la musique qu'il continue d'écouter avec son walkman.

Des références musicales apparaissent en effet dans le roman (Lou Reed, Franco Battiato, Jimi Hendrix, etc.). Elles figurent aussi dans *54* (dans les chapitres consacrés au personnage du Professeur Fanti, amateur de Dizzy Gillepsie, de l'orchestre de Stan Kenton et de Bud Powell) ; mais c'est surtout dans *New thing*, de Wu Ming 1, qu'elles rythment la

---

[429] Dans *Un filo di fumo* les *incipits* sont : « Michele Navarrìa mangeait » ; « Padre Imbornone mangeait » ; « Ciccio Lo Cascio mangeait » ; « Filippo Ingrassaia mangeait » ; « Le prince de Sommatino ne mangeait pas » et ainsi de suite, CAMILLERI Andrea, *Un filo di fumo*, Palerme, Sellerio, 1997, pp. 61-65. « Mangiava Michele Navarrìa » ; « Mangiava Padre Imbornone » ; « Mangiava Ciccio Lo Cascio » ; « Mangiava Filippo Ingrassaia » ; « Non mangiava il Principe di Sommatino ».

[430] WU MING 2, *Guerre aux humains*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, pp. 219-226.

[431] *Ibid.*, p. 93.

narration. John Coltrane est l'un des personnages du roman et les victimes de l'assassin sont tous des musiciens de jazz. A travers les récits et interviews des différents personnages, ce n'est pas seulement l'histoire des mouvements politiques afro-américains qui est contée par Wu Ming 1, mais aussi celle du *free jazz*, les deux mouvements étant l'expression d'un même combat selon l'auteur. Wu Ming 1 a d'ailleurs publié chez Abraxas/ESP, en marge de son roman, l'anthologie de *free jazz* intitulée *The Old New Thing*. Le volume, qui reprend le format, les couleurs et la présentation du livre publié chez Einaudi, comprend deux disques de morceaux de musiciens *free jazz*[432] qui apparaissent dans le roman ou sont directement liés à la période et au mouvement jazz dans lesquels s'inscrit l'intrigue de *New Thing*, ainsi qu'un livre de photographies des musiciens, précédées d'une introduction de Pino Saulo (chroniqueur sur Radio3rai) et d'un court essai de Wu Ming 1 sur le jazz. Les accointances entre musique et littérature sont nombreuses dans l'œuvre de Wu Ming, mais il s'agit habituellement de créations musicales *ad hoc*, de la part d'artistes extérieurs à Wu Ming qui s'inspirent de son œuvre (c'est le cas de Yo Yo Mundi à partir de *54* ou de Jet Set Roger à partir de *Manituana*[433]), l'anthologie publiée par Wu Ming 1 relève en revanche de la pratique de l'intertextualité puisqu'elle regroupe des œuvres préexistantes au roman, qui ont directement inspiré son écriture et qui font référence dans l'histoire de la musique.

Le roman est en outre une citation de plusieurs œuvres littéraires : l'histoire du personnage Hector Ramirez, tueur schizophrène, fait référence à la nouvelle *William Wilson* d'Edgar Allan Poe[434], dans laquelle apparaissent les mêmes vers de William Chamberlayne, cités au début du chapitre 24 du roman de Wu Ming 1. L'auteur indique aussi avoir utilisé cette thématique du dédoublement de personnalité en référence à *The Eye* de Vladimir Nabokov. La nécrologie de John Coltrane rédigée par Plotinus[435] commence quant à elle comme *Le*

---

[432] Les CD comprennent des morceaux de Albert Ayler, Marzette Watts, Sun Ra, Milford Graves, Sunny Murray, du Charles Tyler Ensemble, de Fred Hampton, Sonny Simmons, Giuseppi Logan, Ornette Coleman, du Free Music Quintet et du Giuseppi Logan Quartet.

[433] JET SET ROGER, « Manituana », *youtube*, 21/10/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=OCOxFhbwn2g>.

[434] POE Edgar Allan, « William Wilson », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974 (1re éd. 1884), pp. 71-97.

[435] WU MING 1, *New thing*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, pp. 196-198.

feu Alfred Jarry de Guillaume Apollinaire et se termine par un extrait d'une lettre d'Erri De Luca à Angelo Baloffi[436].

Qu'il s'agisse de littérature, de musique ou de cinéma, les références élitistes et populaires se côtoient dans les romans du collectif. Wu Ming 2 déclare considérer son texte comme « un roman entre l'aventure et la BD[437] » et avoir voulu hybrider la philosophie de Voltaire et le style du romancier Elmore Leonard, « écrire *Candide* comme si c'était un roman policier. Faire un roman philosophique du XVIII[e] que l'on puisse lire comme *ZigZag Movie* ou *Tishomingo Blues*[438] ». On voit bien qu'il s'agit là d'une démarche clairement postmoderne.

Les chapitres de *54* qui font de Cary Grant un protagoniste du récit sont quant à eux un tissage constant de références au cinéma, d'intertextualité et de fiction. Alors que les péripéties du Cary Grant personnage de Wu Ming relèvent de l'uchronie (que se serait-il passé si Cary Grant avait été un agent secret au service de la couronne britannique ?), le cadre dans lequel elles sont insérées, le personnage et sa façon de s'exprimer, réutilisent des citations de l'acteur et de sa filmographie. L'année 1954 correspond à un moment de pause dans la carrière de Cary Grant, qui tournait habituellement au moins deux films par an jusqu'à ce passage à vide. S'interrogeant sur la pertinence de mettre un terme à sa carrière, le personnage de Wu Ming finit par retrouver l'envie de jouer et accepter le rôle que lui propose Alfred Hitchcock dans *La main au collet* avec Grace Kelly, dont le tournage fera l'objet de la seconde partie du roman. Le personnage de Wu Ming formule ainsi sa prise de décision : « Le jour où il dirait stop, tout le monde devrait rester bouche bée. Il les laisserait sur leur faim, et comment[439] ! », en référence à une célèbre citation de l'acteur, déjà utilisée par Luther Blissett dans son *Totò, Peppino e la guerra psichica* : « Mieux vaut partir un instant plus tôt, en laissant les gens sur leur faim, qu'un instant plus

---

[436] *Ibid*. p. 214.

[437] Propos tenus par Wu Ming 2 lors de la présentation de *Guerre aux humains* à l'Institut culturel italien de Paris, le 21/04/2008.

[438] WU MING 2, « The making of Guerra agli umani », *wumingfoundation.com*, 02/02/2004, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/guerra_agli_umani/making_of_gau.html>. « Scrivere *Candide* come se fosse una crime novel. Fare un romanzo filosofico settecentesco che si potesse leggere come *Get Shorty* o *Tishomingo Blues*. »

[439] WU MING, *54*, *op*. *cit*., p. 355. « Il giorno che avesse detto basta dovevano rimanere tutti col fiato sospeso. Li avrebbe lasciati con la voglia, altroché. »

tard, en les ayant ennuyés[440] ». Lorsque Cary évoque ses rapports avec le cinéaste Alfred Hitchcock, ses pensées sont parsemées de références filmographiques : ainsi la phrase évoquant Alfred Hitchcock « capable de débattre pendant des heures sur le niveau du liquide dans un verre[441] » rappelle au lecteur l'image de Cary Grant dans *Soupçons*[442], un verre de lait à la main, montant les escaliers qui mènent à la chambre de sa femme. De même, la remarque sur Grace Kelly, « la plus belle femme du moment. Avec le sexe sous et non pas sur la peau, comme Hitch les aimait[443] » est une référence explicite à l'aversion connue d'Alfred Hitchcock pour les blondes sulfureuses comme Marilyn Monroe dont il disait qu'elle avait « le sexe affiché partout sur la figure[444] ».

Cette même partie du roman qui met en scène Cary Grant en agent secret britannique en mission dans la Yougoslavie de Tito, en plus d'être une référence constante à la filmographie de l'acteur et plus spécifiquement à celle d'Alfred Hitchcock, est aussi un exemple réussi d'intertextualité : le texte de Wu Ming est en effet un fin entrelacs de scènes d'espionnage au second degré (l'auteur s'amuse à mettre son personnage dans les conditions d'un véritable agent secret, alors qu'il en endosse habituellement le rôle dans ses films[445]) et de passages de *Casino Royal*, de Ian Fleming[446], cités fidèlement ou résumés par un Cary amusé. En parallèle de sa mission d'agent secret, Cary est en effet plongé dans la lecture de *Casino Royal* (qu'il qualifie de « petit roman[447] »), publié en 1953. Le roman de Ian Fleming est ainsi plusieurs fois mentionné, et une citation est même

---

[440] LUTHER BLISSETT, « Seppuku ! », *lutherblissett.net*, 01/09/1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/452_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. IX. « Meglio andarsene un minuto prima, lasciandoli con la voglia, piuttosto che un minuto dopo, avendoli annoiati. »

[441] WU MING, *54*, *op. cit.*, p. 355. « capace di discutere per ore sul livello del liquido in un bicchiere ».

[442] *Soupçons* (*Suspicion)*, HITCHCOCK Alfred (réalisateur), Etats-Unis, RKO, 1941.

[443] WU MING, *54*, *op. cit.*, p. 354. « la donna più bella del momento. Col sesso sotto la pelle, non in superficie, come piacevano a Hitch ».

[444] « La pauvre Marilyn Monroe avait le sexe affiché partout sur sa figure, comme Brigitte Bardot, et ce n'est pas très fin », Alfred Hitchcock, in *HITCHCOCK/TRUFFAUT*, Paris, Gallimard, 1993, p. 188.

[445] Le chapitre 52 de la première partie du roman est emblématique de ces multi-références et de leur enchâssement. Alors que Cary est occupé à lire *Casino Royal* dont Wu Ming nous livre un extrait, le héros se retrouve tout à coup poursuivi par les agents du KGB et est obligé de fuir, comme il l'a fait dans bien des films auparavant. Il rencontre alors Robespierre qui, au vu des événements qui se déroulent sous ses yeux, est convaincu d'assister à un tournage de film.

[446] FLEMING Ian, *Casino Royal*, Paris, Gallimard, 1960 (1re éd. en langue originale 1953).

[447] WU MING, *54*, *op. cit.*, p. 281. « Cary mise da parte il romanzetto e si concentrò sui dossier ».

mise en abyme : lorsque Cary s'apprête à dormir, une phrase d'un passage de *Casino Royal* cité une page auparavant est opportunément et satiriquement citée à nouveau : « Cary referma le livre, éteignit la lumière et "laissa errer ses pensées vers le tunnel du sommeil"[448] ». Les enchâssements multiples de ce type sont un procédé très caractéristique de la littérature postmoderne que Wu Ming ne manque pas d'utiliser.

2. 4. 4. Structure, fragmentation et hybridation des genres

Une autre caractéristique de la littérature postmoderne est la nature fragmentée et hybride de la forme. Il s'agit là d'un trait typique des grandes œuvres de Wu Ming et de la plupart de ses romans en général : l'auteur collectif affectionne le découpage du texte en différentes parties (deux ou trois dans le cas des grands romans) et en une multitude de chapitres (dix-sept lettres et soixante-douze chapitres pour *L'œil de Carafa* ; cent-vingt-deux pour *54* ; cent-vingt-trois pour *Manituana*), souvent très courts, qui alternent lieux, moments, personnages et points de vue différents, souvent narrés à la troisième personne. Ainsi, dans la plupart des romans de Wu Ming, à la manière d'*American Tabloid*[449] de James Ellroy, roman qui a inspiré, entre autres, *L'œil de Carafa*[450], chaque chapitre précise dans son intitulé le lieu et la date. Tandis que *54* respecte scrupuleusement la chronologie des événements de l'année 1954, du premier janvier au 31 décembre, *L'œil de Carafa* est un récit non linéaire qui demande une très grande attention de la part du lecteur.

Cette fragmentation du texte autorise également l'alternance des points de vue. A la manière d'*American Tabloid* à nouveau, dont la narration est assumée tour à tour par les trois protagonistes, chaque chapitre correspond au point de vue d'un personnage, et ils sont parfois très nombreux dans les romans de Wu Ming. Ainsi, dans *54* on recense pas moins d'une cinquantaine de personnages, dont une quinzaine assume successivement le rôle de

---

[448] *Ibid*. p. 278. « Cary chiuse il libro, spense la luce e "lasciò vagare i pensieri verso il tunnel del sonno". »

[449] ELLROY James, *American Tabloid*, Paris, Rivages/noir, 1997 (1re éd. en langue originale1995).

[450] Selon Luigi Salsi, « En ce qui concerne *Q*, trois textes fondamentaux en auraient inspiré la création : l'encyclique papale *Ut unum sint* (*Q* est sorti en librairie un peu avant le jubilé 2000) ; l'essai de Raoul Vanegeim *Le mouvement du libre esprit* et *American Tabloid* de James Ellroy », in SALSI Luigi, « Quête identitaire et lecture historique – Luther Blisset [sic], *Q* et Wu Ming, *54* », *op. cit.*, p. 74.

narrateur (homodiégétique). Au fur et à mesure que le récit avance et que les différentes intrigues et personnages se croisent, cette alternance se fait à l'intérieur des chapitres.

Cette fragmentation est aussi l'occasion de juxtaposer dans un même roman différents types de discours, notamment selon le narrateur : certains chapitres ne sont que dialogue, d'autres que discours indirect ou monologue intérieur et ils côtoient des chapitres qui sont composés d'extraits de presse (dans *54*, *Il resto del Carlino* et *l'Unità* ; dans *Timira*, *La Stampa* et *l'Unità* ; dans *New thing*, *Le Brooklynite*), de lettres (celle du père de Timira à son frère, d'Isabella à sa mère ; celles de Q, dont le point de vue dans *L'œil de Carafa* n'est donné qu'à travers ce type de discours), de documents d'archives (dans *Timira* un rapport de De Vecchi au Duce, l'extrait d'un discours du dictateur Mahamed Siyaad Barre, etc.), de déclarations de police (dans *54*), de rapports d'agents des services secrets (dans *54*), d'enregistrements radiophoniques (ceux de Sonia dans *New thing*), d'interviews retranscrites (celles du journaliste italien dans *New thing*), de photos (nombreuses et authentiques dans *Timira*), etc. Parmi ces documents très disparates qui interrompent, illustrent et accompagnent les récits des différents romans, certains sont de pures fictions, comme les extraits de presse du Brooklynite, journal inventé de toute pièce par Wu Ming 1, tandis que d'autres sont véridiques, comme les photos de *Timira* ou les extraits de presse de *54*. Dans *Timira*, un étrange document fait son apparition : la transcription audiovisuelle d'un journal d'actualité transmis le 7 juillet 1960 dans les cinémas italiens. Afin de rendre compte du film, les auteurs ont fait le choix de séquencer le document dont ils décrivent d'une part les images, et d'autre part le commentaire sonore :

> IMAGES Somaliens et Italiens se serrent la main et fêtent l'indépendance autour d'un copieux buffet.
>
> VOIX HORS CHAMP Depuis le premier juillet, la Somalie est indépendante. En la présence de représentants de la nouvelle République et du corps diplomatique, Rome a fêté le baptême du nouvel Etat africain, avec lequel l'Italie a noué de nombreux liens. En ce jour où l'on retire le dernier drapeau tricolore du continent noir, notre pays peut regarder avec fierté le travail accompli là-bas durant les années du mandat qui lui a été confié par l'Onu. Voilà le cas, un peu rare aujourd'hui, d'un Etat qui s'entend bien avec l'une de ses ex-colonies.

> PRISE DE VUE FINALE Une belle jeune femme italo-somalienne en robe de soirée et un verre à la main[451].

Ce caractère non linéaire et hétéroclite est le corollaire d'un montage minutieux de type "cut up", qui se substitue à un narrateur omniscient en charge de présenter un récit construit et cohérent au lecteur. Dans les romans de Wu Ming, c'est au lecteur de reconstruire les faits en confrontant les différents récits, parfois contradictoires.

Cette pratique est poussée à son extrême dans *New thing*, le roman "soliste" de Wu Ming 1. L'auteur indique dans le générique en fin de texte, s'être inspiré de l'ouvrage américain *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*[452], pour son montage hérité du *new journalism* sur le modèle du reportage vidéo :

> Leurs auteurs simulent un retrait, une extinction de leur propre voix. En réalité ils deviennent metteurs en scène, s'expriment à travers le montage, de manière plus explicite et directe que ce qui se passe en littérature (où le montage existe aussi et est fondamental).
> Si la méthode d'interrogation des sources est celle de l'histoire orale […], la méthode de composition et les stratégies narratives imitent le langage du documentaire et de la vidéo-enquête.
> Ecrire une espèce de roman en imitant cette imitation, voir jusqu'où il était possible de s'avancer avant que la spécificité littéraire réclame à grands cris ses droits. Tel était le défi[453].

Un roman fait toutefois notoirement exception à cette pratique, il s'agit d'*Altai*, dont la narration, à l'exception du prologue et des deux intermèdes, est rigoureusement linéaire et assumée par le seul protagoniste.

---

[451] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op. cit.*, p. 350. « IMMAGINI Somali e italiani si stringono la mano e festeggiano intorno a un lauto buffet. / VOCE FUORI CAMPO Dal primo luglio la Somalia è indipendente. Alla presenza di rappresentanti della nuova Repubblica e del corpo diplomatico, Roma ha festeggiato il battesimo del nuovo stato africano, con cui l'Italia è legata da tanti vincoli. Nel giorno in cui si ammaina l'ultimo tricolore sul continente nero, il nostro paese può guardare con orgoglio al lavoro svolto laggiù negli anni del mandato conferitogli dall'Onu. Caso un po' raro, oggi, quello di uno stato che vada d'accordo con una sua ex colonia. / INQUADRATURA FINALE Una bella ragazza italo-somala in abito da sera e bicchiere in mano. »

[452] MCNEIL Legs, MCCAIN Gillian, *Please kill me : the uncensored oral history of punk*, New York, Grove press, 2006.

[453] WU MING 1, *New thing*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, p. 209.

La multiplicité des chapitres, et donc des points de vue et des discours, facilite d'autre part la composition d'œuvres multi-genre, dites hybrides. Il est en effet possible, grâce au découpage, de proposer selon le locuteur et le sujet du chapitre, un type de discours arborant les caractéristiques d'un genre littéraire spécifique, et d'en changer, parfois de manière radicale, au chapitre suivante. Dans *Guerre aux humains* par exemple, certains chapitres sont les extraits d'un piètre roman de science-fiction qui inspire les membres de l'AMLN, et l'occasion pour Wu Ming 2 de pasticher le style des mauvais romans de science-fiction, sous le pseudonyme de Emerson Krott :

> Les limiers allumèrent les propulseurs de masses et approchèrent la harde, laissant dans leur dos un sillage invisible d'ions accélérés. Chrysolites et libellules se réduisaient en bouillie a vitesse subliminale sur les grands yeux rouges des monoplaces. Tout autour, le monde mugissait, hurlait, coassait et criait avec une violence dont la terre, des millions d'années plus tard, ne conserverait pas même un écho affaibli[454].
>
> - Peuple de Ush, le comité scientifique de l'Institut d'histoire archaïque-hémisphère septentrional, après avoir examiné avec attention extrême le matériel que Kram A768 a ramené de l'expédition archéologique sur la Troisième planète, est arrivé à la conclusion sans appel que ledit matériel doit être considéré comme contrefait[455].

Ce type de mélange de genres, relève de la juxtaposition : les différents genres littéraires se succèdent dans l'œuvre et leurs singularités en sont d'autant plus mises en évidence. Il s'agit d'un procédé massivement utilisé par Wu Ming, et à l'œuvre dans son tout premier ouvrage, *Asce di guerra*.

2. 4. 5. *Asce di guerra* et *Il sentiero degli dei* : deux exemples d'hybridation des genres

Arrêtons-nous donc sur ce roman, puis sur *Il sentiero degli dei*, deux ouvrages intéressants pour le concept d'hybridation. Le roman *Asce di guerra* est le premier roman publié sous le nom de Wu Ming : alors que le collectif faisait ses recherches historiques pour le roman *54*, il fit la découverte, grâce à Carlo Lucarelli, du récit de la vie de Vitaliano Ravagli, que ce dernier avait rédigé et publié deux ans auparavant. Le collectif pensait utiliser ce

---

[454] WU MING 2, *Guerre aux humains*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, p. 74.

[455] *Ibid.*, p. 160.

matériel pour l'une des multiples intrigues parallèles de *54* (« Nous pensions qu'il s'agissait seulement d'une bonne idée pour une intrigue secondaire de *54*[456] »), mais face à la densité et au caractère extraordinaire de la biographie de Vitaliano Ravagli, il décida d'y consacrer une œuvre à part entière.

On pourrait attribuer l'étiquette de roman historique à *Asce di guerra*, comme on le fait pour *54*, car le roman traite de la Seconde Guerre mondiale, de la résistance, du communisme, de l'après-guerre et de la guerre d'Indochine. La structure et le contenu de l'œuvre en font toutefois une œuvre complexe et plus difficile à appréhender. *Asce di guerra* ne relate pas uniquement les éléments de la biographie de Vitaliano Ravagli : Wu Ming a inséré, en parallèle de ce récit, une fiction qui emprunte les codes du genre policier et des chapitres de nature historique sur l'Indochine. L'ensemble constitue un ouvrage hybride indéfinissable, qualifié de roman par l'éditeur Marco Tropea sur la première de couverture et d'"objet narratif non identifié" par Wu Ming, qui se plaît à utiliser cette expression[457].

Le roman est divisé en deux parties, soixante-seize chapitres, deux prologues, un épilogue et plusieurs annexes. La première partie se déroule en Italie, aux alentours de Bologne, et s'achève avec le départ de Vitaliano Ravagli pour l'Indochine. Les trois récits (biographique, fictionnel et historique) alternent par le découpage en chapitres. Le chapitre 9 est par exemple consacré à la rencontre du personnage de fiction Daniele Zani avec un ami de son grand-père résistant, le dixième est consacré à un épisode de la biographie de Vitaliano Ravagli, tandis que le onzième est un essai historique sur la guerre d'Indochine.

La partie biographique du roman peut aussi être considérée comme autobiographique. Elle présente en effet les éléments du pacte autobiographique indiqués par Philippe Lejeune : le nom de l'auteur qui figure sur la couverture apparaît dans la narration faite à la première personne[458]. Le livre est cependant signé par deux auteurs et nous savons, à partir du

---

[456] RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*, *op. cit.*, p. VI.

[457] Dans la réédition de son roman, Wu Ming affirme : « *Asce di guerra* n'est pas un roman. C'est le premier de nos livres pour lequel nous avons utilisé l'expression "objet narratif" (en ajoutant parfois "non identifié"). C'est aussi le premier dans lequel nous avons inséré le "générique" », *ibid.*, p. V. « *Asce di guerra* non è un romanzo. È il primo dei nostri libri per cui abbiamo usato l'espressione "oggetto narrativo" (a volte aggiungendo : "non identificato"). È anche il primo in cui abbiamo inserito i "Titoli di coda". »

[458] LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1996 (1re éd. 1975), p. 30.

paratexte, que cette partie biographique est le fruit de plusieurs interviews faites à Vitaliano Ravagli et transcrites puis rédigées par Wu Ming à l'aide du récit déjà publié par celui-ci.

La narration respecte les canons du genre autobiographique : le récit est linéaire ou presque (exception faite du prologue qui correspond au chapitre de césure entre la première et la seconde partie du roman, c'est-à-dire le voyage de l'Italie au Vietnam). Dans la première partie du roman, le récit biographique retrace l'enfance de Vitaliano Ravagli, les conditions de vie de sa famille, sa formation professionnelle, politique, sa découverte de la sexualité et surtout son sentiment grandissant de frustration au regard de la situation politique de l'Italie d'après-guerre. Sa désertion de l'armée italienne, son engagement dans le Vietminh et la guerre d'Indochine sont l'objet de la seconde partie du roman. Tandis que la partie italienne de la vie de Vitaliano Ravagli est narrée au passé, les scènes de la guerre en Indochine sont écrites au présent, pour créer un effet de réel plus saisissant.

Le récit fictionnel fait l'objet de trente-deux chapitres, dont le fil conducteur est le personnage Daniele Zani, *alter ego* des membres du collectif. Tout comme Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca di Meo et Federico Guglielmi, Daniele Zani fait des recherches historiques dans des bibliothèques et dans des centres culturels, il découvre des documents, des livres, des articles de journaux. Il rencontre des résistants, prend des notes, enregistre leurs témoignages, les retranscrit, s'interroge et interroge ceux qui l'entourent. Daniele Zani parle à la première personne, il est le protagoniste de ce récit mais il n'en est pas l'unique narrateur. Il est accompagné de Guido (l'ami du grand-père Soviet), de Manu (son amie), de journalistes, d'un maréchal, et surtout, on retrouve Vitaliano Ravagli, qui apparaît comme personnage dans ce récit de fiction, à la première personne ou à la troisième, selon le point de vue adopté dans le chapitre.

Tandis que le personnage de Zani est clairement fictionnel, les figures qu'il rencontre durant son enquête sont inspirées de personnages réels et les anecdotes et histoires insérées çà et là dans la narration, sont authentiques, selon les informations fournies par Wu Ming dans le générique, placé à la fin du roman.

Il s'agit donc d'un « mélange de fiction et de "non-fiction"[459] » dans lequel un narrateur fictif participe à des dialogues qui ont été enregistrés par l'auteur collectif. Daniele Zani indique dans son récit lorsque la conversation a été enregistrée au dictaphone ou prise en note : « Le carnet se remplit de remarques et de notes, si bien que je décide d'avoir recours au dictaphone[460] ». Ce genre de réflexion est alors suivi de la réécriture complète de l'histoire à la troisième personne ou du dialogue réélaboré entre le personnage de fiction et son interlocuteur en chair et en os, ou encore, des mots du résistant rapportés de manière immédiate par l'auteur, avec un souci de fidélité à la rencontre, aux faits avérés, au point de présenter le texte sous la forme de citation, en caractères inférieurs à la norme typographique du roman, et d'indiquer les mouvements de l'interlocuteur par le biais de didascalies en italique et entre crochets : « [*Il soupire et indique les photos*] » ; « [*Il hausse les épaules*] » ; « [*Il dit non de la tête*][461] » ; « [*Il prend un volume sur les étagères et me le tend*][462] ».

Le personnage de Daniele Zani est emprunté au genre policier[463], touchant parfois aux clichés du genre : « Je me retrouverai sous les arcades de la via Indipendenza, froid intense, pluie dense, sans mon reçu zen, avec un mal de crâne, un cadavre dans la poche et une question. "Ça veut dire quoi, bordel[464] ?" ». Nous sommes en présence d'une sorte de détective de l'Histoire, qui chercher à résoudre une énigme, celle de l'état de l'Italie en l'an 2000, et à répondre aux questions : « qu'avons-nous fait pour mériter cette merde ? Quelle est la grande arnaque ? Ou ne s'agit-il pas plutôt d'une accumulation de petites arnaques, chacune parfaitement justifiable, même si elles aboutissent à l'horreur ? Quelle

---

[459] RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*, *op. cit.*, p. V. « Asce di guerra […] è una miscela di fiction e non-fiction ».

[460] *Ibid*., p. 221. « Il taccuino si riempie di appunti e annotazioni, tanto che decido di ricorrere al registratore ».

[461] *Ibid*., p. 235. « [*Sospira e indica le foto*] » ; « [*Alza le spalle*] » ; « [*Scuote la testa*] ».

[462] *Ibid*., p. 238. « [*Prende dagli scaffali un opuscolo e me lo porge*] ».

[463] « On dirait un roman policier » ; « au bout du compte je viendrai à bout de l'enquête », *ibid*., p. 110. « C'è uno sfondo giallo », « Alla fine il giallo lo risolvo ».

[464] *Ibid*., p. 97. « Mi ritroverò sotto i portici di via Indipendenza, freddo intenso, pioggia fitta, senza la mia ricevuta zen, con il mal di testa, un cadavere in tasca e una domanda. "Che cazzo significa ?" »

en est l'origine ? Est-il possible d'en identifier une[465] ? ». C'est de cette quête que dérive sa recherche frénétique d'informations et de témoignages sur la guerre et l'après-guerre.

Le collectif prend conscience de la nécessité de replacer l'histoire de Vitaliano Ravagli dans son contexte historique et il choisit en conséquence de documenter le lecteur sur deux événements historiques : la résistance, la libération et l'après-guerre en Italie d'une part, et la guerre d'Indochine d'autre part. Tandis que la partie italienne est traitée dans le récit historique à travers l'enquête de Daniele Zani, la partie sur l'Indochine fait l'objet de dix chapitres bien identifiés dans le roman avec le titre « Trois frères, l'oncle Ho et l'oncle Sam (Histoire désinvolte de la guerre d'Indochine)[466] », et des cartes géographiques en annexe.

Wu Ming synthétise la vie d'Hô Chi Minh, les actions du colonel Giap, la bataille de Diên Biên Phu. sur un ton, comme indiqué dans le titre, extrêmement désinvolte. La rigueur scientifique est en effet en net contraste avec le style adopté, qui regorge d'expressions étrangères à ce type de discours, empruntées à la langue parlée et d'un registre stylistique bas. Ainsi : « Giap naît en 1912 dans la province de Qang Binh, au centre du Vietnam. Son père est un paysan, mais il veut que ses enfants soient instruits, alors il se tue au travail pour inscrire Giap dans une école privée » ; « c'est la stratégie rhétorique du "qu'est-ce que vous en avez à foutre ?" » ; « Suphanuvong répond en substance "Vous m'avez pris pour un couillon?" » ; ou encore « Bref, l'armée française se retrouve dépassée dans un rapport de cinq à un, piégée dans un trou du cul boueux[467] ». Cette liberté avec les codes du genre se retrouve aussi dans la partialité des synthèses proposées, comme dans le seizième chapitre où l'auteur procède à une rapide énumération des étapes principales de la vie de Giap : « Le diplôme de droit à l'université de Hanoi, le militantisme communiste et la

---

[465] *Ibid*., p. 35. « cosa abbiamo fatto per meritarci questa merda ? Qual è il grande Tradimento? O è piuttosto un accumularsi di piccoli tradimenti, ciascuno perfettamente giustificabile, anche se il risultato finale è l'orrore ? Qual è il punto d'origine? E possibile rintracciarne uno ? »

[466] Il s'agit des chapitres n°10, 16, 21, 32, 41, 46, 52, 66, 75 (« Tre fratelli, lo zio Ho e lo zio Sam (Storia disinvolta della guerra d'Indocina) »). Le deuxième prologue et le dernier chapitre font aussi partie de cette partie historique.

[467] *Ibid*., p. 98. « Giap nasce nel 1912 nella provincia di Qang Binh, Vietnam centrale. Il padre è un contadino, ma vuole che i figli abbiano un'istruzione, cosi si ammazza di lavoro per iscrivere Giap a una scuola privata » ; *ibid*., p. 135. « È la strategia retorica del "chi cazzo ve lo fa fare?" » ; *ibid*., p. 289. « Suphanuvong risponde in sostanza "Mi avete preso per un coglione ?" » ; *ibid*., p. 203. « Insomma l'esercito francese si trova soverchiato in un rapporto di cinque a uno, intrappolato in un buco di culo fangoso ».

répression de 1939, l'exil en Chine et le retour au Vietnam, les années de formation dans les grottes du Pac Bo, la fondation du Viêt Minh…[468] ».

A travers la division matérielle des trois discours, les auteurs expérimentent le réalisme de chacun et créent un chant dont les voix distinctes se complètent et entendent recréer la complexité du réel. Cette technique se retrouve à l'intérieur de chaque récit et même de certains chapitres, comme le cinquième, où un même événement (l'histoire de Soviet) est raconté de sept points de vue différents, avec autant de types de discours : le rapport d'un maréchal, les extraits du mémoire d'un lieutenant, un article de presse, une lettre, etc. ; chacun présentant les faits selon sa propre subjectivité, chacun apportant une contradiction à la version qui le précède.

On retrouve ce même mécanisme pour la narration de l'épisode du Pozzo di Becca, une scène de vengeance contre les chemises noires d'Imola à la fin de la guerre, qui est évoquée tout au long du roman par différents résistants[469]. L'ensemble des sources et des points de vue, avec toutes les incohérences qu'il comporte, offre au lecteur le cadre d'un événement qu'il peut encore compléter par ses propres interprétations.

L'hybridation ou même la fusion des genres apparaît comme une pratique courante de l'écriture postmoderne. En réalité, en ce qui concerne la fiction et le journalisme, Wu Ming rappelle que ces deux genres « se sont croisés, imités, contaminés depuis le début[470] », dans un premier temps de manière clairement distincte, puis, au cours de la seconde moitié du XX^{e} siècle, de manière toujours plus fusionnelle. En citant l'emblématique *Gomorra*[471] de Roberto Saviano, Wu Ming caractérise la situation italienne contemporaine :

> Aujourd'hui, le reportage subjectif ou en immersion, rédigé selon des techniques de narration littéraires, est partout monnaie courante. En Italie aussi, de nombreux auteurs travaillent à l'intersection entre littérature et journalisme. L'importance de *Gomorra* ne réside pas dans la fusion du journalisme et de la littérature, de la fiction et de la non-

---

[468] *Ibid*., p. 99. « La laurea in Legge all'università di Hanoi, la militanza comunista e la repressione del '39, l'esilio in Cina e il rientro in Vietnam, gli anni di formazione nelle grotte di Pac Bo, la fondazione del Vietminh… »

[469] Par Mirco dans le chapitre 29, par Sole dans le chapitre 37, par E Fator dans le chapitre 39.

[470] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 90. « si sono incrociati, imitati, contagiati fin dalle origini ».

[471] SAVIANO Roberto, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006.

> fiction : bien d'autres le font. L'importance de *Gomorra* réside dans la façon dont il le fait[472].

La nouveauté selon Wu Ming ne résiderait donc pas tant dans le fait de mélanger les genres, de conjuguer réalité et fiction, parce que tout récit est depuis toujours une reconstruction plus ou moins fidèle d'événements qui se sont ou non avérés, puis ont été sélectionnés, interprétés, revisités, narrés ; la nouveauté se situerait dans la multiplication et dans l'expérimentation des techniques littéraires à l'origine de cette hybridation. Dans la recherche de nouvelles structures narratives, de nouveaux styles littéraires, *Gomorra* et *Asce di guerra* incarnent deux façons différentes d'hybrider les genres. Tandis que le premier réalise une fusion totale, si bien qu'il est souvent difficile de comprendre qui se cache derrière le "je" narrateur du premier, le second au contraire établit une distinction très nette entre les discours et les points de vue, et laisse au lecteur le soin de recomposer le cadre général.

Il sentiero degli dei est un ouvrage atypique, emblématique de cette volonté de concevoir des œuvres hybrides qui dépassent les genres. Tout comme *Asce di guerra*, il relève de plusieurs genres littéraires et extra-littéraires, qu'il juxtapose plus qu'il ne les fusionne. La particularité de cet ouvrage est de pousser cette pratique à l'extrême : là où *Asce di guerra* était un hybride de fiction, autobiographie et manuel d'histoire, *Il sentiero degli dei* est à la fois « un guide pour excursionnistes, un recueil de nouvelles, un journal de bord, un essai, un reportage, une enquête[473] », comme le définit lui-même son auteur.

Le livre est publié par Ediciclo, une maison d'édition fondée par quatre amis cyclistes et spécialisée dans la publication d'ouvrages dédiés à cette pratique sportive. La collection « A passo d'uomo » dans laquelle paraît le texte de Wu Ming 2 est une très récente

---

[472] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 92. « Oggi il reportage soggettivo o immersivo, realizzato con tecniche di narrazione letterarie, è ovunque moneta corrente. Tanti, anche in Italia, lavorano nell'intersezione tra letteratura e giornalismo. *Gomorra* non è importante perche fonde letteratura e giornalismo, fiction e non-fiction : quello lo fanno in molti. *Gomorra* è importante per come lo fa. »

[473] WU MING 2, *Il sentiero degli Dei*, *op. cit.*, p. 8. « una guida per escursionisti, una raccolta di novelle, un diario di bordo, un saggio, un reportage e chissà cos'altro ».

ouverture[474] vers le monde des marcheurs. Lancée et dirigée par l'auteur bolonais Enrico Brizzi et par Marcello Fini, elle repose sur un principe simple : la publication des récits de voyages est conditionnée par le fait que les auteurs ont eux-mêmes parcouru à pied l'itinéraire qu'ils se proposent de mettre en mots. En ce qui concerne les trois ouvrages publiés à ce jour, le récit est accompagné d'indications pratiques pour permettre au lecteur de réaliser la même excursion ainsi que de photographies illustrant le voyage du ou des auteurs.

L'ouvrage de Wu Ming 2, parce qu'il répond aux exigences de la collection, est donc de fait un récit hybride qui relève à la fois du récit de voyage et du guide d'excursion. Le voyage à pied entrepris par l'auteur de Bologne à Florence est scindé en cinq étapes : Piazza maggiore (Bo)-Badolo (Sasso Marconi) ; Badolo-Madonna dei Fornelli (San Benedetto Val di Sambro) ; Madonna dei Fornelli-Traversa (Firenzuola) ; Traversa-Castello di Trebbio (San Piero a Sieve) ; Castello di Trebbio- Piazza della Signoria (Fi). Au cours de sa marche, l'auteur nous fait part de ses réflexions sur le paysage parcouru, l'histoire des lieux et les enjeux politiques qui leur sont liés, en particulier la question de l'ouverture du nouveau tracé pour le train à grande vitesse qui reliera prochainement Bologne à Florence. La fatigue, la solitude, les préoccupations liées au voyage mais aussi la joie des petites et grandes découvertes sont autant de motifs qui confirment le caractère du récit de voyage.

Le livre de Wu Ming 2 est aussi un guide de voyage détaillé : à la fin de l'ouvrage, une partie intitulée « guide pratique » contient dix pages qui fournissent, étape par étape, précédées par une carte, les indications précises pour que le lecteur puisse entreprendre lui aussi l'itinéraire décrit par Wu Ming 2. Il s'agit à la fois d'indications techniques (les guides à consulter, la longueur de chaque étape, les dénivelés) et personnelles (bonnes adresses ou se restaurer et où dormir ou planter sa tente, avec numéros de téléphone et références des sites Internet à consulter).

Le caractère hybride n'est pas uniquement le fruit des contraintes liées à l'esprit de la collection qui impose les caractéristiques du guide d'excursion et du récit de voyage : Wu

[474] La collection a été lancée en 2009 et pour l'heure trois titres seulement figurent au catalogue, dont deux sont signés par les initiateurs de la collection : BRIZZI Enrico, FINI Marcello, *La via di Gerusalemme*, 2009 ; *Wu Ming 2*, *Il sentiero degli Dei*, *op. cit.* ; BRIZZI Enrico, FINI Marcello, *I diari della via Francigena*, 2010.

Ming 2 a librement choisi de concevoir un ouvrage encore plus complexe, qui relève du récit fictionnel d'une part, et de l'essai, du reportage et de l'enquête d'autre part.

Dans la note qu'il a placée avant son récit, l'auteur donne une série d'indications concernant la nature de son texte, ce qu'il a souhaité faire, ce à quoi il est parvenu, ce que le lecteur pourra y trouver. Il intitule cet avant-propos « Note de l'auteur (à la manière de Paco Ignacio Taibo II)[475] », rendant ainsi son tribut à l'auteur mexicain virtuose du mélange des genres. Dans *Ces foutus tropiques*, Paco Ignacio Taibo II indique dans une note d'ouverture que son « livre comprend des nouvelles, des contes, des lettres, des descriptions, des poèmes, des notes biographies, des reportages, des chroniques, des entretiens et deux ou trois choses inclassables[476] ». Il est effet composé d'une quarantaine de chapitres qui relèvent d'un ou de plusieurs des genres énumérés.

Contrairement aux deux ouvrages d'Enrico Brizzi et Marcello Fini parus dans la même collection, la narration du voyage parcouru à pied par Wu Ming 2 est confiée à un narrateur extérieur et met en scène un personnage fictif, Gerolamo. Tandis que dans les notes, Wu Ming 2 indique qu'il a effectué cette marche en deux temps, Gerolamo parcourt la Via degli Dei en une seule fois. Dans sa note en avant-propos, l'auteur explique : « Une bonne partie de ce livre a pour protagoniste un personnage de fiction, avec ses pensées et ses motivations. Certaines de ses aventures sont le fruit de notre imagination, d'autres – la plupart – se fondent sur des faits réels[477] ». La volonté de l'auteur de donner un caractère fictionnel et même romanesque à son ouvrage en utilisant un personnage fictif et en écrivant son récit à la troisième personne transparaît dans une coquille : une phrase au milieu d'un chapitre est en effet, sans aucune cohérence, énoncée à la première personne[478]. Il s'agit sans doute de la trace d'une version antérieure du récit de l'auteur qui pourrait, dans un premier temps, avoir pris des notes à la première personne. Une autre première personne apparaît enfin dans l'épilogue, assumée cette fois-ci, aux côtés du

---

[475] WU MING 2, *Il sentiero degli Dei*, *op. cit.*, p. 7. « Nota dell'autore (alla maniera di Paco Ignacio Taibo II) ».

[476] PACO IGNACIO TAIBO II, *Ces foutus tropiques*, traduit de l'espagnol par François Gaudry, Paris, Métailié, 2009 (1ère éd. en langue originale 1999), p. 9.

[477] WU MING 2, *Il sentiero degli Dei*, *op. cit.*, p. 7. « Una buona parte di questo libro ha per protagonista un personaggio fittizio, con i suoi pensieri e le sue motivazioni. Alcune avventure che gli accadono sono frutto di invenzione, altre – le più numerose – si basano su fatti realmente accaduti. »

[478] *Ibid.*, p. 105.

protagoniste : « quatre mois plus tard, par une froide journée ensoleillée d'hiver, Gerolamo et moi irons à Rome avec l'Intercity, pour être les témoins de mariage d'un ami[479] ».

Il sentiero degli dei est aussi un recueil de nouvelles, insérées entre chaque étape du récit de voyage, chacune intitulée *Notturno* et numérotées de 0 à 4. La première relève davantage de l'essai et expose les principales données sur la politique en matière de transport ferroviaire en Italie, notamment en ce qui concerne les tracés à grande vitesse. Les autres nouvelles abordent des sujets très disparates : une amitié improbable entre un carabinier et un résistant durant la Seconde Guerre mondiale, un conte sur la nature qui rappelle les morts durant les travaux pour la ligne à grande vitesse, un récit de voyage à caractère autobiographique, une réflexion sur les dangers de la vitesse et les bienfaits de la marche sur fond de la course des Mille Milles. Chacune de ces nouvelles peut-être lue de manière indépendante, contrairement au récit principal.

Outre son caractère littéraire, *Il sentiero degli dei* relève du reportage, de l'enquête politique et écologique. A l'origine de la marche de Gerolamo, il y a, en face de la gare de Bologne, érigée par Trenitalia, une immense "stèle", comme l'auteur la nomme en référence ironique à la fontaine fasciste construite au même emplacement en souvenir des morts pour le chantier de la gare. Le support publicitaire indique le tracé des futures lignes à grande vitesse, ainsi qu'un compte à rebours avant le premier trajet de ce type de Bologne à Florence : il suffira ensuite de 35 minutes pour relier les deux villes. Mais à quel prix, s'interroge Gerolamo ? Son parcours à pied du même tracé est l'occasion de revenir sur le chantier de Trenitalia et les morts qui lui sont imputés, sur les dommages environnementaux et sur les affaires politiques qui entourent ce grand projet, ainsi que d'autres (l'implantation d'un parc éolien dans cette même zone par exemple). Toutes les données, tous les chiffres et toutes les affirmations qui figurent dans le récit sont accompagnés de notes indiquant les sources de l'auteur.

L'hybridation des genres à l'œuvre dans le livre de Wu Ming 2 relève principalement de la juxtaposition. La structure du récit est extrêmement morcelée et alterne les différents genres. Chaque étape, chaque journée de l'excursion de Gerolamo est suivie d'une nouvelle du soir. A l'intérieur de chaque étape, le récit est divisé en paragraphes numérotés

[479] *Ibid*., p. 153. « Quattro mesi più tardi, in una giornata di sole e di freddo invernale, Gerolamo e io scenderemo a Roma con l'Intercity, per fare da testimoni al matrimoni di un amico. »

et sous-numérotés, chacun correspondant à une idée, une réflexion, une action. La numérotation se poursuit d'un chapitre à l'autre (exception faite des nouvelles). Il en résulte un discours extrêmement fragmenté et varié. Mais les genres littéraires ne sont pas uniquement juxtaposés en autant de fragments, ils fusionnent à chaque instant : certaines nouvelles ont davantage les caractéristiques du reportage, le récit de voyage est à la fois roman et enquête.

Dans d'autres romans de Wu Ming, les genres fusionnent, à l'image de *Grand River*. L'ouvrage, écrit à la suite de la parution de *Manituana* et du voyage de Wu Ming 3 et Wu Ming 5 au Canada sur les traces des personnages historiques évoqués dans leur roman, est à la fois un récit de voyage et un roman initiatique. Le récit à la première personne suit le cours du voyage des deux membres de Wu Ming à la recherche d'une autre image de l'Europe par le biais du miroir déformant qu'offre le continent nord-américain.

L'hybridation des genres est donc une caractéristique prééminente des romans de Wu Ming, et elle est très à l'honneur dans l'essai *New Italian Epic*, où Wu Ming 1 discute longuement des "objets narratifs non identifiés", dont le caractère innovant résiderait justement dans l'hybridation inhabituelle et parfois chaotique de différents genres et formes. Il convient pourtant de rappeler que l'hybridation des genres n'est pas nouvelle et est même caractéristique du postmoderne, comme le remarque Francesco Muzzioli, en distinguant deux types d'hybridation :

> Il ne faut pas confondre un processus de "refonte" avec un processus de confusion. Les genres peuvent être mélangés […] mais il y a une différence entre un texte qui associe les genres en les faisant grincer, en les confrontant de manière dialectique et un texte qui les réunit de manière douce et allusive, en maintenant par ailleurs la forme narrative du roman qui est le pivot de l'opération et qui en garantit le rapide succès commercial. Dans un cas on assiste à un travail de montage, d'interruption, de rupture, dans l'autre à un glissement imperceptible qui ne dérange pas les mauvaises habitudes du lecteur. La question des "objets narratifs non identifiés" se résume à cela : malheureusement, la première façon de faire est actuellement rejetée par les standards de la littérature commerciale. L'hétérogénéité du texte ne croît pas, pas même quand on se trouve en présence d'un auteur collectif (et c'est justement le cas de Wu Ming), signe que l'homologation a bien fait son travail préventif. Par ailleurs, s'il est nécessaire de le rappeler, l'hybridation souple, qui

> comprend le brouillage continu entre réalité et fiction, était l'une des caractéristiques du postmoderne, qui serait alors loin d'être fini…[480]

Les formes les plus novatrices en matière d'hybridation, celles qui pourraient correspondre à l'"hybridation dialectique" identifiée par Francesco Muzzioli, ne concernent effectivement pas les romans à succès de Wu Ming, mais ses romans mineurs.

2. 4. 6. Aspects multimédia

Ce mélange des genres, dans le postmodernisme tout comme dans les productions de Wu Ming, n'est par ailleurs pas strictement littéraire. Les auteurs postmodernes ont recours à toutes les techniques qu'ils ont à leur disposition : non seulement l'écriture est toujours plus polymorphe, mais elle se lie de plus en plus à d'autres techniques d'expressions, telles que la photographie, la musique et le spectacle auxquelles elle fait référence par le biais de renvois sur le modèle numérique des liens hypertextes : elle est "multimédia". Déjà concernant les années quatre-vingt, Silvia Contarini remarque que la disparité caractéristique de la littérature postmoderne semblait laisser la part à une certaine unité donnée par le caractère multimédia de ces œuvres si différentes :

> L'unité peut prendre vie sous la bannière de la "multimédialité", récente tendance artistique qui pousserait à la création de spectacles multiformes, de produits composites où les genres et les codes seraient mélangés ou mieux, abolis, si bien qu'il n'y aurait plus de genres, plus de barrières et plus de différences[481].

---

[480] MUZZIOLI Francesco, « Per una parodia rossa nell'epoca del ridicolo », *op. cit.*, pp. 68-69. « Non bisogna confondere un processo di "rifusione" con uno di confusione. I generi possono essere mescolati [...] ma c'è differenza tra un testo che mette insieme i generi facendoli stridere e confrontare dialetticamente e un testo che li combina in maniera morbida e ammiccante, per altro lasciando invariata la forma narrativa-romanzesca che fa da perno all'operazione e che ne garantisce la rapida "vendibilità". Nell'un caso abbiamo modi di montaggio, interruzione, rottura, nel secondo uno slittamento inavvertito che non crea fastidi alle cattive abitudini del lettore. La questione degli "oggetti narrativi non identificati" è tutta qui : purtroppo i primi modi sono attualmente proibiti dagli standard della letteratura di consumo. L'eterogeneità del testo non aumenta neppure quando ci troviamo in presenza di un autore in cooperativa (ed è proprio il caso di Wu Ming), segno che l'omologazione ha fatto bene il suo lavoro preventivo. Per altro, se ci fosse bisogno di ricordarlo, proprio l'ibridazione morbida, compreso il continuo passaggio di confine tra "fact" e "fiction", era uno dei contrassegni del postmoderno, che allora sarebbe tutt'altro che finito... »

[481] CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, *op. cit.*, p. 396.

L'avènement d'Internet dans les années quatre-vingt-dix et sa démocratisation dans les années deux mille, l'essor des jeux vidéo, encouragent cette tendance dans laquelle Wu Ming trouve sa place. Les romans du collectif font constamment référence à des œuvres provenant d'autres domaines artistiques : comme nous l'avons vu avec l'exemple de Cary Grant, Grace Kelly et Alfred Hitchcock dans *54*, les références cinématographiques sont au cœur de l'écriture de Wu Ming. Il en va de même pour les références musicales (comme nous l'avons évoqué pour *New Thing*, et *Guerre aux humains*). Même dans son discours théorique, Wu Ming continue de faire des analogies avec le domaine cinématographique ou musical. Ainsi, lorsqu'il s'exprime sur la pratique de la citation, le collectif compare Virgile citant *les Annales* d'Ennius aux premiers échantillons musicaux du hip-hop basés sur l'extrait d'un morceau de James Brown, ou à l'insertion d'une combinaison d'accords musicaux de *Locomotive Breath* de Jethro Tull dans une chanson du groupe 883, mêlant à la fois les niveaux de culture et les médias.

Mais le caractère multimédia de la poétique de Wu Ming ne réside pas uniquement dans les références qu'il insère dans ses romans et dans son discours : il est aussi extérieur à sa production littéraire. Tous les romans de Wu Ming bénéficient de plateformes sur la toile (simples pages Internet, sites qui leur sont entièrement dédiés, ou tableau sur *Pinterest*) qui prolongent l'intrigue, approfondissent le contexte, proposent aux internautes des chapitres supplémentaires. Le collectif est l'auteur, le co-auteur ou l'acteur de différents spectacles autour de ces romans (*Manituana*, *Basta uno sparo*, etc.). A la différence de Luther Blissett, dont la dimension multimédia et le rapport au spectacle relèvent bien de la transgression avant-gardiste, Wu Ming s'est au contraire adapté à la société qui l'entoure en se spécialisant dans le domaine littéraire pour lequel il utilise tous les moyens techniques et les matériaux créés par d'autres qui sont à sa disposition et conçoit un spectacle total autour de son œuvre littéraire (qui bénéficie ainsi d'une plus grande visibilité).

2. 4. 7. La question du style et des formes langagières

Bien que certains procédés littéraires soient récurrents, il est difficile de définir le style postmoderne à proprement parler. Fredric Jameson rappelle à ce propos que « le postmoderne n'est pas un style ». Il considère « le postmoderne comme une condition

historique, pouvant sans aucun doute présenter certaines variations de style[482] ». On ne reconnaît plus un auteur à son style mais à sa capacité à jouer des styles de ses prédécesseurs. Ainsi, selon Remo Ceserani, « les traditions stylistiques s'aplanissent, elles perdent elles aussi en profondeur, deviennent toutes semblables, tour à tour consommables, imitables avec une grande désinvolture […], gaspillables comme les ingrédients de la cuisine postmoderne ou nouvelle cuisine[483] ».

Si, comme Remo Ceserani l'affirme, le postmoderne se caractérise par « la fin du style individuel[484] », qu'en est-il de l'écriture de Wu Ming ? Comment le collectif se situe-t-il par rapport aux notions de forme et de style, quelle importance y attache-t-il ? S'agit-il d'une question prééminente chez cet auteur dont les origines ne sont pas spécifiquement littéraires ? Peut-on parler d'un style Wu Ming reconnaissable, d'une marque de fabrique élaborée, ou bien l'auteur collectif manie-t-il l'écriture selon les canons du postmoderne qui voit s'épanouir le pastiche des genres et l'intertextualité aux dépens du style personnel ?

Il paraît difficile que Wu Ming, en tant qu'auteur collectif, puisse exprimer un style personnel, et l'on pourrait même considérer que c'est bien la poétique postmoderne de la fin du style qui explique en partie l'avènement d'un collectif d'auteurs comme Wu Ming : l'écriture collective telle qu'il la pratique montre entre autres qu'il est un auteur de la postmodernité pour qui la notion de style individuel n'est plus fondamentale. Wu Ming écrit à dix mains et utilise les techniques du *patchwork*, de la citation et de l'hypertexte. Sa pratique de l'écriture collective peut, à l'extrême, être considérée comme une technique témoignant d'un anti-individualisme du style, ainsi que de sa vision du monde et de sa sensibilité "personnelle".

Pourtant le collectif, commentant sa production comme à son habitude, ne manque pas de souligner le travail qu'il consacre à l'élaboration de son style, à la recherche linguistique, à

---

[482] Fredric Jameson in GANERI Margherita, « Intervista a Fredric Jameson », in *Allegoria* n°4, p. 90, cité dans CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, *op. cit.*, p. 135. « il postmoderno non è uno stile. Io considero il postmoderno una condizione storica, in cui ci possono essere senz'altro alcune variazioni di stile ».

[483] *Ibid.*, p. 89. « Le tradizioni stilistiche si appiattiscono, perdono anch'esse di profondità, diventano tutte uguali, tutte a loro volta consumabili, imitabili con grande disinvoltura [...] pasticciabili come gli ingredienti della cucina postmoderna o nouvelle cuisine ».

[484] *Ibid.* « Tutto questo comporta, naturalmente, la fine dello stile individuale e della ricerca della cifra stilistica inimitabile, a cui hanno caparbiamente continuato a dedicarsi gli scrittori modernisti. »

l'"expérimentation" selon ses propres termes. Certains procédés stylistiques, au-delà du pastiche et de la citation d'autres styles, sont en effet récurrents, et même caractéristiques de l'écriture de Wu Ming et témoignent de sa volonté de ne pas se conformer à un style classique. L'objet de notre recherche ne portant pas sur la dimension spécifiquement littéraire de Wu Ming, notre réflexion ne vise pas à apporter une réponse sur la qualité de son écriture. Il nous semble toutefois, à l'issue d'un premier examen qui mériterait d'être approfondi par la suite, que les effets de style auxquels s'adonne Wu Ming soient insuffisants pour que l'on puisse parler d'expérimentation, et que cette revendication témoigne davantage d'une volonté d'apparaître sous un certain jour.

Dans le chapitre de *New Italian Epic* intitulé « sovversione "nascosta" di linguaggio e di stile », Wu Ming indique que parmi les œuvres qu'il regroupe sous la bannière du NIE, beaucoup (à commencer par les siennes qu'il cite en exemple) « sont expérimentales également d'un point de vue stylistique et linguistique, mais l'expérimentation ne se remarque pas si on lit les pages de manière rapide ou distraite[485] ». Afin d'expliciter sa thèse, Wu Ming cite son propre travail et se livre à une auto-analyse de l'une des premières phrases de *L'œil de Carafa*, exemple de son "expérimentation linguistique" sur l'agrammaticalité des phrases, la rupture syntaxique ou sémantique : « Polvere di sangue e sudore chiude la gola[486] ». L'auteur explique que cet étrange oxymore était en fait à l'origine « Polvere, sangue e sudore chiudono la gola[487] », mais que Wu Ming 3 proposa de bousculer la structure de la phrase, ce que le collectif accepta.

Le travail effectué sur la langue par Wu Ming 1 dans son roman "soliste", *New thing*, est aussi largement commenté par son auteur lors de sa tournée de présentation du roman. L'auteur déclare avoir passé quatre ans à rédiger son roman, durée pendant laquelle il a sans cesse retravaillé le style dont il voulait qu'il soit à la fois le reflet de la musicalité du jazz et du parler afro-américain : « comme il s'agit d'un livre qui parle de jazz, il y a

---

[485] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 37. « sono sperimentali anche dal punto di vista stilistico e linguistico, ma la sperimentazione non si nota se si leggono le pagine in fretta o distrattamente ».

[486] LUTHER BLISSETT, *Q*, *op. cit.*, p. 5. « de la poussière de sang et de sueur obstrue ma gorge ».

Nota Bene. Toutes les citations à caractère esthétique et faisant l'objet d'une analyse stylistique sont conservées en langue originale dans le texte et traduites en note. Les traductions, sauf mention contraire et malgré le travail déjà réalisé par les traducteurs des éditions françaises des romans de Wu Ming, sont réalisées par nos soins.

[487] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 38. « de la poussière, du sang et de la sueur obstruent ma gorge ».

effectivement derrière tout un travail stylistique sur la langue, sur le rythme, sur la musicalité des phrases, qui a fait qu'il m'a fallu presque quatre ans pour écrire ces deux cents pages[488] ».

Wu Ming 1 dit s'être inspiré de Beppe Fenoglio et notamment de *Il partigiano Johnny* dont la langue est un curieux mélange d'italien et d'anglais (le "fenglese"). A la manière de Fenoglio, fin connaisseur et traducteur de l'anglais, Wu Ming 1, lui aussi traducteur, explique être parti de l'anglais, ou plus exactement de l'anglais afro-américain, pour aller vers l'italien et obtenir ainsi un phrasé, une rythmique particulière :

> J'ai cherché, non pas à imiter, non pas à singer, mais à évoquer la rythmique syncopée du jazz, et pas seulement du jazz mais aussi du parler noir, de l'intonation particulière et de la richesse tonale et linguistique des dialectes afro-américains. Les phrases prononcées par de nombreux protagonistes ont d'abord été pensées en anglais. Je suis aussi traducteur pour Einaudi, je traduis de l'américain. Je me suis efforcé, à partir du squelette de la phrase anglaise, à obtenir la phrase finale en italien[489].

Dans cet extrait du chapitre 12 où John Coltrane évoque la visite de Sonia, un bref aperçu de cette recherche stylistique est livré au lecteur :

> Ha insistito. Domande, e silenzio, e risposte.
> Posso capire, dice. Ha bisogno del mio aiuto, dice.
> Sto morendo, dico. Niente più assolo per me, niente più amore per me, niente più tempo, niente più niente più niente più. Il fegato è merdosa poltiglia che ha denti più buoni dei miei, e morde e mi divora. Riesco ancora a stare in piedi ma è dolore dappertutto dentro me.
> Piango. Perché sei venuta, amica mia? Che posso dirti d'importante, io che non ho quasi mai parlato con parole?

---

[488] WU MING 1, « New Thing », enregistrement audio d'une conférence de l'auteur retranscrite par nos soins, *wumingfoundation.com*, 10/2005, <http://www.wumingfoundation.com/suoni/wm1_newthing_ottobre_2005.mp3>. « trattandosi di un libro che racconta di jazz, c'è chiaramente tutto un lavoro stilistico sulla lingua sul ritmo sulla musicalità delle frasi, che ha fatto si che io per scrivere duecento pagine ci abbia messo quasi quattro anni ».

[489] *Ibid*. « io ho cercato di, non imitare, non scimmiotare, ma evocare la ritmica sincopata del jazz, e non solo del jazz ma anche del parlare nero, della particolare intonazione e ricchezza tonale e linguistica dei dialetti afroamericani, le frasi che dicono molti protagonisti qui sono state pensate prima in inglese, io faccio anche il traduttore per l'einaudi, traduco dall'americano, ho cercato sullo schelettro della frase inglese di ripartire da lì per ottenere la frase finale in italiano ».

Posso aitarla, dice. Sono l'oracolo, dice. « In un certo senso », dice[490].

Le renvoi en fin de phrase du verbe déclaratif « dice », est typique du parler américain, dont on retrouve sans peine l'"original", la première version pensée en anglais : "I can understand, she says". Autre renvoi en fin de phrase rappelant la syntaxe anglaise de l'oral : « amica mia ». Enfin la négation « niente più » est un calque évident de l'anglais "no more", qui est répété six fois.

Par ailleurs, les répliques de certains personnages interviewés par le journaliste italien contiennent de nombreux termes en italique dans le texte : certains sont en anglais (« *downtown* », « *midtown* », « *tabloïd* », « *Liberals* », « *funky* », « *honky* », « *question time* », « *new thing* »), d'autres en italien mais ne font sens que si l'on connaît l'usage anglais auquel ils font référence. Ainsi lorsque Rowdy-Dow dit : "sorella", il faut comprendre la signification afro-américaine du terme *sister*, qui ne signifie pas sœur au sens propre, mais femme de la communauté afro-américaine : « Per qualche anno mi ha mantenuto mia moglie, maestra elementare a Bed-Stuy. All'inizio mi vergognavo, ma lei ha insistito e lo sai, non puoi far cambiare idea a una *sorella*[491] ».

Le travail linguistique conduit par Wu Ming 1 constitue à ses yeux un enjeu primordial pour son roman. L'auteur n'est d'ailleurs que partiellement satisfait du résultat obtenu :

> J'ai justement cherché à obtenir un rythme syncopé et un rythme qui évoque celui du jazz. Je n'ai pas tout à fait réussi, il y a des passages de ce livre qui me plaisent beaucoup, que j'aime tout particulièrement lire à voix haute, et d'autres au contraire qui selon moi laissent franchement à désirer[492].

---

[490] WU MING 1, *New thing*, *op. cit.*, p. 80. « Elle a insisté. Des questions, et silence, et réponses. Je peux comprendre, dit-elle. Vous avez besoin de mon aide, dit-elle. Je suis en train de mourir, dis-je. Plus de solo pour moi, plus d'amour pour moi, plus de temps, rien plus rien pour moi. Mon foie est une bouillie merdeuse qui a des dents meilleures que les miennes, et me mord et me dévore. J'arrive à rester debout mais la douleur est partout en moi. Je pleure. Pourquoi es-tu venue, mon amie ? Qu'est-ce que je peux te dire d'important, moi qui n'ai presque jamais parlé avec les mots? Je peux vous aider, dit-elle. Je suis l'oracle, dit-elle. "Dans un certain sens", dit-elle », traduit de l'italien par Serge Quadruppani, *op. cit.*, p. 91.

[491] WU MING 1, *New thing*, *op. cit.*, p. 56. « Pendant quelques années, ma femme, institutrice à Bed-Stuy, m'a entretenu. Au début j'avais honte, mais elle a insisté et, tu sais, on ne peut pas faire changer une *sœur* d'idée. », traduit de l'italien par Serge Quadruppani, *op. cit.*, p. 68 (en italique dans le texte et dans la traduction).

[492] WU MING 1, « New Thing », enregistrement audio, *op. cit.* « ho cercato appunto di ottenere un ritmo sincopato, e un ritmo che evocasse quello del jazz, non ci sono riuscito fino in fondo, ci sono parti di questo

Dans *New Italian Epic*, se réclamant de Paco Ignacio Taibo II, Wu Ming évoque son travail stylistique comme « la "couture invisible" qui unit l'histoire[493] », une couture où rien ne serait laissé au hasard, quand bien même le lecteur n'a pas conscience du travail effectué. Selon Wu Ming, son travail serait si subtil que seuls ses traducteurs en mesureraient véritablement la dimension :

> Rien n'est inconscient dans notre façon de disposer les mots et les phrases, mais notre objectif n'est pas la "belle page". Il suffit d'observer avec attention nos phrases pour remarquer que nous cherchons à obtenir une subtile altération de la syntaxe, et à déplacer la signification des mots, parfois de très peu. Souvent il suffit d'enlever un "me" ou un "te" pour obtenir une phrase qui "vibre" ou reste suspendue comme un aéroglisseur, un millimètre au-dessus de la page. Cela ne doit jamais constituer une fin en soi, mais servir le récit, de la manière la plus discrète qui soit. Moins le lecteur s'aperçoit de l'étrangeté de certains choix, mieux c'est. Souvent, ce sont les traducteurs qui nous signalent par la suite la difficulté de certains passages, qui semblaient pourtant simples en Italie[494].

Wu Ming accorde donc une très grande importance au style, et prétend pratiquer l'expérimentation linguistique, qualifiée de "dissimulée". Mais qu'en est-il vraiment ? L'inspiration du modèle de Beppe Fenoglio dans le roman de WM1 suffit-elle à faire du collectif un auteur au style expérimental ? De même, le bousculement de la phrase de *L'œil de Carafa* mise en exergue dans *New Italian Epic* est-il emblématique d'une démarche globale et réellement innovante ? En dehors d'un clin d'œil à cette formule chère à Wu Ming, que l'on trouve dans *Guerre aux humains* avec la phrase: « Polvere d'acqua

---

libro che mi piacciono molto, mi piace molto leggerle ad alta voce, ed altre che invece lasciano secondo me molto a desiderare ».

[493] LIPPERINI Loredana, « È uscito *Manituana*, il nuovo romanzo dei Wu Ming », RifondazioneComunistaPescara, 29/03/2007, <http://62.149.226.72/rifondazionepescara/?p=2138>. « Citiamo spesso un'immagine di Paco Ignacio Taibo II°, secondo cui la sperimentazione deve essere la "cucitura invisibile" che tiene insieme la storia. »

[494] *Ibid*. « Non c'è niente di inconsapevole nel nostro modo di disporre parole e frasi, ma il nostro obiettivo non è la "bella pagina". Se si guarda con attenzione ai nostri periodi, si vedrà che cerchiamo di ottenere una sottile alterazione della sintassi, e spostare il significato delle parole, anche di pochissimo. Spesso basta togliere un "mi" o un "ti" per ottenere una frase che "vibri" e rimanga sospesa come un hovercraft, un millimetro sopra la pagina. Questo non deve mai essere fine a se stesso, ma funzionale a quello che vogliamo raccontare, e il più possibile discreto. Meno il lettore si accorge della stranezza di certe scelte, meglio è. Spesso, poi, sono i traduttori a segnalarci la difficoltà di alcuni passaggi, che in Italia erano sembrati semplici. »

galleggia tra le fronde[495] », il semblerait que ce travail stylistique n'ait pas connu de suite. Quant à la notion d'"expérimentation dissimulée", il s'agit d'un concept paradoxal : Carla Benedetti s'interroge sur cette étrange formulation, qui traduit certes la volonté d'écarter l'illisibilité de l'expérimentation avant-gardiste, mais qui, de fait, constitue un frein à l'épanouissement d'une prose innovante et aboutit à un résultat stylistique conventionnel, voire commercial :

> avec cette restriction les Wu Ming se trouvent en bonne harmonie avec les formes d'écriture déjà sélectionnées par les lois du marché, avec les exigences internes de la multitude de romans historiques et de sagas que l'industrie internationale du livre propose déjà. Ce n'est alors pas l'"illisibilité" des avant-gardes que l'on cherche ici à contenir, mais la possibilité d'un rapport libre, profond et total avec l'écriture[496].

Dans la toute première production de Wu Ming, à savoir la nouvelle « Pantegane e sangue » (2000), le collectif s'essaie au roman noir en mettant en scène un parodique Mickey Mouse, détective privé, raciste et cocaïnomane, et en adoptant le style conforme au genre :

> Quella storia cominciava davvero a seccarmi.
> - Allora? Ti decidi a parlare o devo dire a Said di strapparti la coda? Poi proseguirà con le orecchie e con le dita...
> Era abbastanza evidente che non ne sarei uscito vivo. Sentii le viscere allentarsi.
> In quel momento Plato fece il suo ingresso dallo sportello sotto la porta della cucina e fu la salvezza.
> Il leone si distrasse per una frazione di secondo, il tempo suficiente per afferrare la canna del fucile e spostarla dalla mia faccia. Il colpo partì, conficcandosi nel pavimento. Mi esibii in una capriola all'indietro e sfilai la pistola di riserva dal calzino. Sparai a volontà, finché il caricatore non fece clic[497].

---

[495] WU MING 2, *Guerra agli umani*, *op. cit.*, p. 45. « de la poussière d'eau flotte entre les feuillages ».

[496] BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *op. cit.* « con questa limitazione i Wu Ming si trovano in buona sintonia con le forme di scrittura già selezionate dalla logica di mercato, con le esigenze interne alla caterva di romanzi storici e saghe che l'industria internazionale del libro già propone. Non è allora la "illeggibilità" delle avanguardie che qui viene calmierata, ma la possibilità di un rapporto libero profondo e totale con la scrittura. »

[497] WU MING, *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, p. 47. « Cette histoire commençait sérieusement à me casser les pieds.
- Alors ? Tu te décides à parler ou je dois demander à Saïd de t'arracher la queue ? Après il continuera avec tes oreilles et tes doigts...

La nouvelle « Canard à l'orange mécanique », publiée la même année sur *wumingfoundation.com*, reprend le style du roman noir pour s'attaquer à un autre personnage de Walt Disney, Donald Duck, qui acquiert lui aussi une conscience et entame un mouvement révolutionnaire contre Disney après avoir lu Karl Marx.

Les nouvelles « Benvenuti a 'sti frocioni 3' » (2000) et « Tomahawk » (2001) relatent deux expériences infructueuses de Wu Ming avec une maison de production cinématographique et une maison d'édition, et sont quant à elles rédigées dans un style ironique qui pastiche les œuvres de sciences fiction. Elles mettent en scène les quatre anti-héros auteurs de *Uh ?*: "Mr Fantastique", "la Chose", "la Torche humaine" et "l'Homme invisible". Dans « Tomahawk », Spiderman fait son apparition, mimant ainsi l'arrivée de Wu Ming 5 qui a participé à l'écriture du roman dont la publication chez Marco Tropea est l'objet de la nouvelle.

Les débuts de Wu Ming s'inscrivent ainsi sous le signe du pastiche du roman noir et de la science-fiction, et témoignent de son goût pour le jeu avec le codes littéraires, mais pas d'une volonté d'affirmer un style personnel.

On retrouve cependant des procédés rhétoriques récurrents dans les romans de Wu Ming, qui apparaissent dès *L'œil de Carafa*, et notamment l'interruption rhétorique avec alinéa, le plus souvent concernant des phrases très courtes. Cette pratique, qui n'est pas exclusive de Wu Ming, est prisée par d'autres romanciers contemporains comme Alan D. Altieri (la trilogia di Magdeburg, comme le fait remarquer Wu Ming) ou Alessandro Baricco[498] (ce que Wu Ming ne mentionne pas). Elle est souvent combinée avec un usage de phrases

---

De toute évidence, je n'allais pas en sortir vivant. Je sentis mes intestins se tordre. A ce moment là Plato fit son entrée par le battant sous la porte de la cuisine et je fus sauvé. Le lion fut distrait pendant une fraction de seconde, le temps suffisant pour me saisir du canon du fusil et le détourner de mon visage. Le coup partit et alla se planter dans le sol. J'exécutai une roulade arrière et sortis mon flingue de réserve de ma chaussette. Je tirai à volonté, jusqu'à ce que le chargeur fasse clic. »

[498] Nous ne donnons ici qu'un exemple :
« Undici rintocchi.
Uno sull'altro.
Lo stesso suono, per undici volte.
Ogni rintocco come se fosse l'unico.
Undici onde di suono.
E in mezzo un tempo innumerabile.
Undici.
Uno dopo l'altro.
Sassi di bronzo nell'acqua della notte », BARICCO Alessandro, *Castelli di rabbia*, Milan, Rizzoli, 1997, p. 85.

nominales : cet expédient permet à l'auteur de mimer le mode de pensée des personnages en proie à une vive émotion ou au cœur de scènes d'action intense. Dans *L'œil de Carafa* les premières lignes du premier chapitre, du point de vue du protagoniste, illustrent ces procédés :

> Quasi alla cieca.
> Quello che devo fare.
> Urla nelle orecchie già sfondate dai cannoni, corpi che mi urtano. Polvere di sangue e sudore chiude la gola, la tosse mi squarcia.
> Gli sguardi dei guffiaschi : terrore. Teste fasciate, arti maciullati... [...]
> Quello che devo fare. Le sacche, strette. Senza fermarsi. La daga batte sul fianco.
> Elias sempre dietro[499].

Les verbes et les articles tendent à disparaître au profit de phrases nominales, cinglantes, qui reflètent l'hébétement du personnage, sa focalisation sur la mission qu'il doit accomplir dans un contexte extraordinaire. La disparition des connexions grammaticales donne à voir la succession tout aussi déliée des images mentales qui assaillent le personnage : « Solo. I miei compagni, il maestro, Elias. Solo. I volti dei fratelli, cadaveri stesi nella piana[500] ». L'état de fatigue transparaît dans ces enchaînements d'éléments linguistiques réduits à l'essentiel. Ce même procédé se retrouve dans les autres romans de Wu Ming, comme cette scène de *54* dans laquelle un personnage se fait une injection intraveineuse d'héroïne :

> La cravatta stringe il braccio. Ago infilato di fretta nell'incavo del gomito squarcia la vena, ben visibile sotto la pelle scura. Schizzo di plasma, eritrociti, leucociti, inutili trombociti sbalzati nel mondo esterno. L'imprecazione chiama in causa il Creatore. Nessuno la sente.
> A parte il Creatore.
> E le blatte, da dietro i battiscopa.

---

[499] LUTHER BLISSETT, *Q*, *op*. *cit*., p. 5.
« A l'aveuglette, ou presque.
Ce que je dois faire.
Des hurlements dans mes oreilles déjà vrillées par les canons, des corps qui me heurtent. De la poussière de sang et de sueur obstrue ma gorge, la toux me déchire.
Les regards des fuyards : terreur. Des têtes bandées, des membres broyés… […]
Ce que je dois faire. Les sacoches, bien en main. Ne pas m'arrêter. Mon épée bat contre mon flanc.
Elias est toujours là. »

[500] *Ibid*., p. 10. « Seul. Mes compagnons, le maître, Elias. Seul. Les visages de mes frères, cadavres étendus dans la plaine. »

> [...]
> Corpo: involucro di tremiti e sussulti, nemmeno un muscolo che faccia il suo dovere senza lamentarsi. Sangue di morto in piedi, odore di gengivite acuta, sudore freddo[501].

Afin de rendre l'action plus immédiate et spectaculaire, Wu Ming n'hésite pas à bousculer la cohérence temporelle et à introduire, dans un récit au passé, des scènes d'action narrées au présent. Ainsi, dans *54*, le récit de Palmo et Ettore passant dans un village avec un camion chargé de paquets cigarettes de contrebande est fait au passé, mais lorsque des enfants s'emparent soudainement du chargement, la scène est racontée au présent :

> Ma Palmo era già sceso e da quel momento tutto durò pochi secondi : i ragazzini fanno rotolare a gambe all'aria Palmo, quello di non più di dodici anni salta al volante, altri tre o quattro col carico, e il vuoto improvviso alle spalle del camion, che gli permette una rapida inversione e la fuga, nonostante i colpi sparati in aria da Ettore, furibondo.
> Una delle scimmie della banda non era riuscita a scappare[502].

Dans le chapitre 5 de *Guerre aux humains*, l'irruption du présent dans le récit au passé introduit un ralentissement de la description. Le chasseur Boni observe un troupeau de sanglier et se met en chasse ; lorsqu'il presse la détente de son fusil, le mécanisme de l'arme, la trajectoire de la balle et ses effets sont décrits de manière extrêmement précise et minimaliste à la fois, avec un présent qui vaut pour ralenti. Dès que le récit de la trajectoire du projectile est terminé, événement qui dure une fraction de seconde, le passé simple, temps de la narration, est à nouveau employé :

> Boni non ebbe tempo di mirare. Sparò d'istinto, alla sagoma, prima che la bestia si rintanasse nel folto.

---

[501] WU MING, *54*, *op. cit.*, p. 26. « La cravate serre le bras. Dans le creux du bras, aiguille enfilée à la hâte qui perce la veine, bien visible sous la peau sombre. Jet de plasma, érythrocytes, leucocytes, thrombocytes inutiles projetés dans le monde extérieur. Le juron en appelle au Créateur. Personne ne l'entend.
A part le Créateur.
Et les blattes, derrière la plinthe. […]
Corps : enveloppe de tremblements et de sursauts, pas même un seul muscle qui ne fasse son devoir sans se plaindre. Sang de mort debout, odeur de gingivite aiguë, sueur froide. »

[502] *Ibid.*, p. 71. « Mais Palmo était déjà descendu et à partir de cet instant tout alla très vite : les enfant renversent Palmo en arrière, celui qui n'a pas plus de douze ans saute au volant, trois ou quatre autres pour le chargement, et l'espace soudain libre derrière le camion leur permet un rapide demi-tour et la fuite, malgré les coup tirés en l'air par Ettore, furieux. Un des singes de la bande n'avait pas réussi à s'échapper. »

> Combustione di polvere da sparo. Pressione oltre il livello critico. Sauvestre calibro dodici inizia la corsa. Abbandona il bossolo. Entra nella canna.
> Braccia e spalla del cacciatore assorbono il rinculo. Gas e pallotola escono dall'arma. Fiammata. Detonazione. Colpi di frusta.
> Sauvestre si impenna, effetto dello stoppaccio. Discende la parabola e colpisce l'animale poco sopra la natica destra. Venti metri in tre centesimi. Seicento metro al secondo. Sauvestre buca la pelle, strappa e recide tessuti, apre la cavità permanente. Subito dietro, l'onda di choc s'allarga e restringe. Pulsa rapida, violenta. Dilata il foro, lacera la carne, strappa cellule nervose per suscitare paralisi e morte.
> Poi Sauvestre esce, due dita sotto la coda.
> La preda spiccò un balzo tra i cespugli, leggero. Il secondo proiettile non la raggiunse nemmeno[503].

La répétition est un autre effet de style apprécié par Luther Blissett. Presque en ouverture du premier chapitre de *L'œil de Carafa* se trouve la phrase qui sera le leitmotiv du protagoniste tout au long du roman : « Quello che devo fare[504] ». Elle apparaît une dizaine de fois, parfois sous la forme des variantes (« Quello che resta da fare »), et c'est cette même phrase qui clôt le dernier chapitre vu dans l'œil de ce personnage. Le chapitre 3 de la première partie, présente une autre anaphore, mise en valeur par des caractères en italique : « *Non avevo mai ucciso un uomo*[505] ». Elle apparaît à nouveau dans le chapitre suivant « Non avevo mai ucciso prima[506] », comme pour donner à voir le mode de pensée

---

[503] WU MING 2, *Guerra agli umani*, *op*. *cit*., pp. 32-33.
« Boni n'eut pas le temps de viser. Il tira d'instinct, sur la silhouette, avant que la bête se replie dans le taillis. Combustion de poudre. Pression au-delà du niveau critique. Sauvestre calibre douze commence sa course. Abandonne la douille. Entre dans le canon.
Bras et épaule du chasseur absorbent le recul. Gaz et balle sortent de l'arme. Flamme. Détonation. Coup de fouet.
Sauvestre se cabre, effet de la bourre. La parabole descend et frappe l'animal sous la fesse droite. Vingt mètres en trois centièmes. Six cents mètres à la seconde. Sauvestre brûle la peau, arrache et déchire les tissus, ouvre la cavité permanente. Juste après, l'onde de choc s'élargit et rétrécit. Pulse rapidement, violemment. Dilate l'orifice, lacère la chair, arrache des cellules nerveuses pour provoquer paralysie et mort.
Puis Sauvestre sort, deux doigts sous la queue.
La proie [s'élança] d'un bond entre les buissons, légère. Le second projectile ne [l'atteignit] même pas », *Guerre aux humains*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op*. *cit*., pp. 48-49 (dans ce passage, la traduction de Serge Quadruppani n'est pas fidèle aux temps verbaux choisis par Wu Ming 2, c'est pourquoi nous indiquons entre crochets les changements effectués par nos soins).

[504] LUTHER BLISSETT, *Q*, *op*. *cit*., p. 5 ; p. 304 ; p. 305 (à trois reprises) ; p. 307 ; p. 333 ; p. 600. « Ce que je dois faire », *L'œil de Carafa*, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, *op*. *cit*., p. 25 et autres.

[505] LUTHER BLISSETT, *Q*, *op*. *cit*., p. 12. « Je n'avais jamais tué personne », *L'œil de Carafa*, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, *op*. *cit*., p. 33.

[506] LUTHER BLISSETT, *Q*, *op*. *cit*., p. 14. « Je n'avais jamais tué avant ».

du protagoniste dans un moment de grande panique, alors qu'il cherche à agir de la manière la plus efficace et la plus rationnelle possible.

La volonté d'utiliser une multitude de techniques littéraires, de procédés formels et stylistiques différents transparaît dès le roman de Luther Blissett, dont les choix linguistiques ont été remarqués par les lecteurs, puis commentés par Wu Ming dans la *newsletter Giap*. Ainsi, un lecteur écrivait à Wu Ming : « je trouve le langage des personnages de l'époque un peu déplacé, je veux dire entendre des princes dire : "putain" et cetera ça me rappelait beaucoup le langage terre a terre du cyberpunk et je le trouvais un peu anachronique, ça ne m'a pas convaincu[507] ». D'autres lecteurs ont fait part au collectif de leur perplexité ou de leur enthousiasme pour ce langage très vert et très moderne dans un roman historique. Afin de donner un aspect réaliste aux dialogues du roman, le collectif avait fait le choix de transposer ce que l'on pourrait imaginer être la langue orale de ces personnages du XVI^e^ siècle, dans un italien moderne, qui mêle divers registres, styles et dialectes :

> *L'œil de Carafa* a été écrit comme si nous traduisions un original qui n'existait pas, nous avons donc toujours cherché à "rendre". Nous ne pouvions évidemment pas utiliser une langue alternant le bas latin et l'allemand du XVI^e^ siècle, ni chercher un banal effet mimétique en greffant sur l'italien moderne des archaïsmes comme "imperocché", "in tal guisa", et cetera. Dans le roman, nous avons utilisé des registres et des styles très différents entre eux […]. Souvent nous avons eu recours à des emprunts à divers dialectes et argots locaux, notamment de l'Italie du nord […] mais pas seulement[508].

Dans l'article intitulé « La lingua moderna dei romanzi storici », Mirko Tavosanis analyse notamment le langage adopté par Luther Blissett dans *L'œil de Carafa*, et par Wu Ming dans *Altai*. Il montre, en s'appuyant sur l'étude linguistique des dialogues de *L'œil de*

---

[507] WU MING, « Fili de le pute traite ! Una noticina sul linguaggio di Q », in *Giap*, n°24, (« Fili de le pute traite ! »), 10/12/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap24.htm>, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 167. « trovo il linguaggio dei personaggi dell'epoca un po' fuoritempo, cioè sentirmi i principi dire : "Cazzo" eccettera mi richiamava molto il linguaggio terra terra del cyberpunk e lo trovavo un po' anacronistico, non mi ha convinto. »

[508] *Ibid*., p. 168. « Q è stato scritto come se stessimo traducendo da un originale inesistente, quindi abbiamo sempre cercato di "rendere". Non potevamo certo scrivere in un'alternanza di tardo latino e tedesco del XVI secolo, né cercare un banale effetto mimetico innestando sul corpo dell'italiano moderno arcaismi tipo "imperocché", "in tal guisa", eccetera. Nel romanzo abbiamo usato registri e stili diversissimi tra loro [...]. Spesso siamo ricorsi a prestiti da diversi dialetti e gerghi locali, soprattutto settentrionali [...] ma non solo. »

Carafa menée par Alessio Grispino dans sa "tesi di laurea"[509], que l'auteur mélange effectivement les différents registres de la langue italienne. Les pronoms sujets employés sont majoritairement ceux de l'italien moderne courant, dit "néo standard" (*lui*, *lei*, *loro*), aux côtés desquels on trouve aussi, plus rarement, les pronoms du registre littéraire ancien (*egli*, *ella*, *essi*, *esse*) utilisés dans les dialogues faisant participer des personnages d'un certain rang. Le registre familier est en revanche peu présent au plan grammatical et syntaxique : Alessio Grispino fait état de six occurrences du pronom "te" employé à la place de la forme correcte "tu", ou du démonstratif "sto" pour "questo", et de peu d'autres éléments déviants de cet ordre. Enfin, en ce qui concerne l'emploi de régionalismes, pourtant mis en avant par Wu Ming dans la citation précédente, Alessio Grispino ne relève qu'une occurrence ("Brustulli"). Pourquoi alors prétendre en faire un usage courant ?

Le vocabulaire relevant du registre trivial voire vulgaire est en revanche abondant. Alessio Grispino comptabilise soixante-quatre emplois de "cazzo" ou de ses dérivés, ainsi que de nombreux autres termes et expressions obscènes. Wu Ming justifie ce recours à un tel niveau de langue en arguant du fait que le monde du XVI^{e} siècle était plus sale, et qu'il était nécessaire de rendre présents aussi bien ce monde que la langue qui était vraisemblablement parlée dans ce contexte. Au passage, il en profite pour bien marquer sa différence avec Umberto Eco :

> Une chose est sûre : il y a encore peu de temps, on vivait dans la merde et autres déjections organiques […]. Il fallait rendre cet univers sale et scatologique à l'aide d'une langue vulgaire et d'un registre familier. Personne, je dis bien personne, ne parlait comme on parle dans certains romans historiques. Encore moins comme Guillaume de Baskerville dans les monastères médiévaux[510].

La position de Wu Ming quant aux choix linguistiques à effectuer pour rendre le parler du XVI^{e} siècle évolue avec *Altai*. Dans le roman qui prolonge l'histoire de *L'œil de Carafa*, dont l'intrigue se déroule sensiblement à la même époque, le vocabulaire vulgaire est,

---

[509] GRISPINO Alessio, *I dialoghi di Q*, "tesi di laurea" sous la direction de TASOVANIS Mirko, Université de Pise, 2008.

[510] WU MING, « Fili de le pute traite ! Una noticina sul linguaggio di Q », *op. cit.*, p. 168. « Una cosa è certa : fino a non molto tempo fa si viveva in mezzo alla merda e ad altre deiezioni organiche [...]. Occorreva rendere con un linguaggio materico e un registro basso tale universo di sporcizia e scatologia. Nessuno, dico nessuno, parlava come si parla in certi romanzi storici. Tanto meno nei monasteri medioevali si parlava come Guglielmo di Baskerville. »

toujours selon Mirko Tasovanis, moins anachronique : le collectif a fait un choix différent en entreprenant d'utiliser des expressions "d'époque", telles que « *mi ozo en tu kulo*[511] ». En outre l'emploi de régionalismes et de langues autres que l'italien est courant, là où il relevait davantage de l'affirmation de son auteur que des faits pour *L'œil de Carafa*. Mirko Tasovanis remarque que des termes turcs, croates, albanais et français apparaissent occasionnellement, en italique, tandis que d'autres langues sont régulièrement utilisées pour des phrases entières ou des citations (latin, lingua franca, hébreu, judéo-espagnol, grec, arabe). Deux dialectes italiens sont aussi présents : le dialecte de Bari, employé par un personnage, le capitaine Mimi Reis, lorsqu'il cite Saint Nicolas ou des proverbes ; et le dialecte de Venise, qui est utilisé dans le corps du texte, pour de longs passages et des dialogues entiers :

> El vento de stanote ga spinto el fogo de fora. El monaster dea Celestia xe rovinà, le case intorno le xe tute cascae. Da noialtri avemo avudo solo un morto, una guardia. De là, invece...
> Sior Proto, sior Proto! – Un arsenalotto si sbracciava a pochi passi da noi. – Vardè cossa gavemo trovado[512] !

Dans les romans contemporains de Wu Ming qui se déroulent en Italie, l'emploi du dialecte est un expédient courant, qui vise à apporter davantage de réalisme aux dialogues. L'imolais fait partie d'*Asce di guerra*, le napolitain de *54*, et plusieurs dialectes et langues figurent dans *Timira* dont le piémontais, le sarde et le somali.

Dans *Timira*, contrairement à *Altai*, les phrases en dialecte apparaissent systématiquement en italique, de même que celles en somali. Lorsqu'il s'agit de peu de mots en somali, que le personnage Isabella elle-même ne comprend pas toujours, ils sont transcrits et ne sont pas traduits, afin de transmettre au lecteur la sensation d'étrangeté qu'Isabella peut ressentir. Lorsqu'il s'agit de phrases entières, soit ces dernières sont traduites en italien

---

[511] WU MING, *Altai*, *op. cit.*, p. 70. En italique dans le texte.

[512] *Ibid*., p. 15. Nous proposons une traduction littérale : « - Le vent de cette nuit a poussé le feu à l'extérieur. Le monastère de Celestia est détruit, les maisons autour se sont toutes effondrées. Par chez nous il n'y a qu'un mort, un garde. Mais par là en revanche…
- Monsieur Proto, Monsieur Proto ! – Un ouvrier de l'arsenal gesticulait à quelques pas de nous. – Regardez ce que nous avons trouvé ! ».

dans le texte et mises entre guillemets, soit le sens est rapporté dans le discours de la narratrice :

> - *Maxaa dhacay meshaan* ? – domandò il più anziano non appena saltò a terra, barbetta spruzzata di bianco e occhi eccitati. « Cosa succede qui ? » I suoi compari ci puntarono addosso i mitra con estrema disinvoltura.
> Il silenzio rimase inviolato finché il tizio in mimetica non ripeté la domanda rivolto a una donna in particolare.
> - *Caruurtena skoolka ka ma soo noqon* – fu la risposta. « I nostri bambini non sono tornati da scuola ».
> [...]
> - *Si fiican, si fiican*, - aggiunse battendo le mani e sfregandole come sotto l'acqua. – *Hadda, meshaan ka taga, niminkinna u noqda*.
> A quanto capivo, ci stava consigliando di tornarcene dai nostri mariti[513].

L'introduction de dialectes et langues étrangères dans les récits de Wu Ming témoigne de l'attention particulière que le collectif accorde aux questions de langue, mais elle ne semble pas avoir de caractère expérimental[514].

Plus originale, la langue des Hooligans londoniens du XVIII[e] siècle dans *Manituana* est directement inspirée du "nadsat"[515], langue vernaculaire employée dans le roman

---

[513] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op*. *cit*., pp. 430-431.
- *Maxaa dhacay meshaan* ? – demanda le plus âgé dès qu'il eut sauté à terre, barbiche poivre et sel et yeux excités. « Que se passe-t-il ici ? » Ses compères pointèrent leurs mitraillettes sur nous avec une très grande désinvolture.
Le silence resta inviolé jusqu'à ce qu'un type en tenue mimétique ne répète la question en s'adressant à une femme en particulier.
- *Caruurtena skoolka ka ma soo noqon* – fut sa réponse. « Nos enfants ne sont pas rentrés de l'école ».
[…]
- *Si fiican, si fiican*, -ajouta-t-il en battant les mains et en les frottant comme sous l'eau. – *Hadda, meshaan ka taga, niminkinna u noqda*.
Si je comprenais bien, il nous conseillait de retourner auprès de nos maris.

[514] Le collectif s'introduit ici dans le vaste débat de l'usage du dialecte dans la littérature italienne, entre visée mimétique (pour apporter un effet de réel) et visée expressionniste (pour suggérer, donner un effet d'étrangeté ou autre, sans se soucier des questions d'authenticité). Nous ne proposons ici qu'un aperçu des emplois des dialectes et langues étrangères chez Wu Ming, car ce débat dépasse l'horizon de notre travail. Cette question mériterait d'être approfondie dans le cadre d'une étude stylistique des romans de Wu Ming.

[515] Nom de l'argot anglo-russe inventé par Anthony Burgess dans son roman *L'orange mécanique*. BURGESS Anthony, *L'orange mécanique*, traduit de l'anglais par BELMONT Georges, CHABRIER Hortense, Paris, Robert Laffont, 1972 (1[re] éd. en langue originale 1962).

d'Anthony Burgess, *L'orange mécanique,* et de sa traduction italienne, comme le remarque Mirko Tasovanis[516] :

> Occhioloso Fred locchiava le mignotte da dietro il banco della taverna. [...] Da vent'anni, pure se priva di insegne, portava il suo nome, Taverna Occhioloso, cioè da quando Fred era sbarcato per sempre da gusci e legnacci sopra la terraferma, e con i quattro denghi che aveva guadagnato tra paghe, ruberie e contrabbandi, s'era comprato quella stamberga per diventare un poldo bigio e ciucco in santa pace, e si fotesse l'acqua salata. [...]
> Altri tempi. Poi l'età bigia, loffia, scannata e bastarda aveva irrancidito ossa e budella, costringendo Fred a mettere sotto padrone, un malcico merdoso e lezzo che conosceva da quando era fringuello e si chiamava James, ora Dread Jack. Teneva una ganga di soma infami, truffa e zavagli. Tutto il giorno a glutare gin e a riempirsi le gaioffe e le palandre di denghi frutto di tagli, infamate e borseggi[517].

L'utilisation récurrente des termes "locchiare", "glutare", "bigio", "loffia", "ganga", "denghi", est typique de la traduction italienne du roman d'Anthony Burgess et ce, dès la première page :

> O potevi glutare il latte coi coltelli dentro, come si diceva, e questo ti rendeva sviccio e pronto per un po' di porco diciannove, ed è proprio quel che si glutava la sera in cui sto cominciando questa storia.
> Si aveva le tasche piene di denghi e così non c'era proprio una gran necessità, dal punto di vista caccia alla bella maria, di festare qualche vecchio poldo in un vicolo e locchiarlo nuotar nel sangue mentre noi si faceva la conta dell'incasso e lo si divideva per quattro, né

---

[516] « Le modèle est évidemment le langage inventé par Anthony Burgess pour *L'orange mécanique*, et plus encore la traduction italienne de ce langage, réalisée par Floriana Bossi ; plus le doublage de la version cinématographique de Stanley Kubrick », TASOVANIS Mirko, « La lingua moderna dei Romanzi storici », *op. cit.*, p. 337. « Il modello è naturalmente il linguaggio inventato da Anthony Burgess per Arancia meccanica e, più ancora, la traduzione italiana di questo linguaggio, realizzata da Floriana Bossi ; più il doppiaggio della versione cinematografica di Stanley Kubrick. »

[517] WU MING, *Manituana*, *op. cit.*, p. 261. « Fred N'a-qu'un-Œil reluchait les putes de derrière le comptoir de la taverne. […] Depuis vingt ans, quoique privée d'enseigne, elle portait son nom, Taverne n'a-qu'un-œil, c'est-à-dire depuis le jour où Fred, délaissant rafiots et coquilles de noix, avait pour toujours débarqué sur la terre ferme, et avec le peu de mouizka qu'il avait mis de côté sur la paie, les vols et la contrebande, il s'était acheté ce bouge pour devenir un gonze tranquille, et que l'eau salée aille se faire foutre. […] Autres temps. Ensuite la foutue vioquerie, flasque et salope avait fait rancir os et tripes, contraignant Fred à se mettre sous les ordres d'un malinfrat merdeux et vonneux qu'il connaissait depuis qu'il était morpion et qui s'appelait James, maintenant Dread Jack. Il avait une banda de drougs infâmes, arnaqueurs et bordilles. Toute la journée à drinker du gin et à se remplir les soumkas et les carmanes de lollypop fuit de rapines, balançages et vols à la tire », *Manituana*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, p. 225.

> di fare gli ultra violenti con qualche tremante semprocchia in un negozio e poi alzare il tacco col budellame della cassa[518].

L'irruption d'une langue aussi étrange et anachronique a pour but de rendre l'ambiance et le parler des quartiers populaires de Londres au XVIII[e] siècle, tout en introduisant une note d'humour décalé. C'est aussi en clin d'œil explicite au roman d'Anthony Burgess.

Claudia Boscolo remarque que la langue de *Manituana* reproduit le rythme et les sonorités propres aux poèmes épiques :

> Dans *Manituana*, la phrase brève et accomplie, et la sélection soignée des mots en fonction de leur son, confèrent une allure majestueusement épique au récit et le caractérisent fortement. Il n'y a pas une phrase qui ne puisse être décomposée et réduite en segments de formes variantes en longueur. Il y a un rendu sonore du contexte par le biais de l'onomatopée, comme l'illustre l'*incipit* du chapitre 13 : « Echi di martello, rintocchi di chiodi che bucano il legno. Stridore di seghe, sbattere di travi. Sgorbie che intagliano e pialle che lisciano. Canti di lavoro, grida e imprecazioni » ou par le biais de l'allitération : « Un enorme uomo nero che arrotolava una corda sul gomito le mostrò i denti candidi » (p. 114). Mais ce ne sont là que des exemples de cette qualité littéraire, car en réalité tout le roman est un ensemble cohérent qui reproduit le chant épique[519].

De son côté, Mirko Tasovanis conclut que l'expérimentation linguistique de Luther Blissett/Wu Ming dans *L'oeil de Carafa* et *Altai* correspond à un mécanisme « assez

---

[518] BURGESS Anthony, *Arancia meccanica*, traduit de l'anglais par BOSSI Floriana, Turin, Einaudi, 1999 (1re éd. 1969), p. 9. « Ou alors drinker du lait aux couteaux, comme on appelait ça, façon de s'affûter et de se mettre en forme pour une petite partie salingue de vingt contre un, et c'était justement ce qu'on drinkait le soir où je commence cette histoire. On avait les poches pleines de mouizka, si bien qu'on n'avait vraiment pas besoin, histoire de craster encore un peu de joli lollypop, de toltchocker un vieux veck au fond d'une impasse et de le relucher baigner dans son sang tout en comptant la recette et en la divisant par quatre, ni de faire des ultra-violents à une viochka ptitsa, toute grisaille et tremblante dans sa boutique, pour vider le tiroir-caisse jusqu'aux tripes », *L'orange mécanique*, traduit de l'anglais par BELMONT Georges, CHABRIER Hortense, *op. cit.*, pp. 11-12.

[519] BOSCOLO Claudia, « Scardinare il postmoderno : etica e metastoria nel New Italian Epic », *Carmilla*, 29/04/2008, <www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002620.html>. « In Manituana, la frase breve e compiuta, e la selezione accurata delle parole sulla base del suono producono l'incedere epico, caratterizzano fortemente la narrazione. Non c'è frase che non possa essere scomposta e ridotta a segmenti versiformi di varia lunghezza. C'è un ricreare sonoro dell'ambiente per via onomatopeica, come l'incipit del capitolo 13 : "Echi di martello, rintocchi di chiodi che bucano il legno. Stridore di seghe, sbattere di travi. Sgorbie che intagliano e pialle che lisciano. Canti di lavoro, grida e imprecazioni" ; o allitterativa : "Un enorme uomo nero che arrotolava una corda sul gomito le mostrò i denti candidi" (p. 114). Ma sono solo esempi di questa qualità letteraria, perché in realtà tutto il romanzo è un insieme coerente, che riproduce il canto epico. » (Il ne s'agit pas d'une onomatopée mais d'une forme d'allitération).

différent des schémas de mouvement linguistique identifiés par la critique plus récente » et que si « les effets qui résultent de ce mécanisme peuvent être plus ou moins heureux, ils contribuent toutefois sans aucun doute à rajeunir le langage du roman historique italien, et à lui permettre de s'adresser à des publics autres que ceux habituels[520] ».

En résumé de nos propos, cette rapide analyse portant sur un échantillon varié des nouvelles et romans de Wu Ming, corroborée par celles d'autres critiques, nous permet d'avancer quelques éléments de conclusion concernant le style de Wu Ming. Il semble excessif de parler d'un style individuel fort : la nature collective de cet auteur est une limite technique à l'épanouissement d'un style personnel affirmé. Bien que certains procédés et effets soient, comme nous l'avons vu, récurrents, ils ne suffisent pas à déterminer une écriture unique et novatrice ; et si Wu Ming entend travailler et soigner son style, ce dernier n'est toutefois pas à proprement parler significatif et affirmé. Parmi les dominantes de l'écriture de Luther Blissett et de Wu Ming nous retrouvons la citation, le pastiche, le jeu avec les codes des différents genres littéraires qu'il affectionne (science-fiction, roman policier, roman noir, etc.), pratiques typiques s'il en est de l'écriture postmoderne. La citation directe d'autres auteurs, les passages rédigés "à la manière de", inscrivent l'auteur collectif dans une démarche littéraire qui correspond pleinement à celle de son époque.

Mais surtout, l'examen du style de Wu Ming à la lumière de ses propres déclarations met en évidence le décalage qui existe entre l'image que Wu Ming donne de son écriture et la réalité de cette dernière. Wu Ming se présente comme un expérimentateur subversif, qui pratique un travail caché mais intense sur la langue, en mettant en avant des exemples qui se révèlent peu représentatifs de son travail dans sa globalité. Wu Ming souhaite donc mettre en conformité l'image que ses lecteurs ont de lui avec celle qu'il a de lui-même, en gommant d'une part tout lien avec l'écriture véritablement expérimentaliste de l'avant-garde (qu'il ne pratique effectivement pas), et d'autre part en insistant sur le qualificatif "expérimental" pour se désigner, afin de s'extraire de sa condition d'auteur postmoderne.

---

[520] TASOVANIS Mirko, « La lingua moderna dei Romanzi storici », *op. cit.*, p. 346. « abbastanza estraneo agli schemi di movimento linguistico individuati dalla critica più recente » ; « gli effetti che risultano da questo meccanismo possono essere più o meno riusciti. Di sicuro, però, contribuiscono a svecchiare il linguaggio del romanzo storico italiano, e a consentirgli di rivolgersi a fasce di pubblico diverse da quelle tradizionali ».

Conclusion

Il ressort de notre analyse des caractéristiques de la production littéraire de Wu Ming que le profil du collectif s'inscrit largement dans les pratiques postmodernes. Comme nous l'avons vu, les thématiques abordées dans les œuvres du collectif reprennent les enjeux de la postmodernité : mondialisation des échanges politiques, économiques, culturels, théorie du complot, fragmentation de l'identité et écologie notamment. Wu Ming revendique la double lecture possible de ses romans qui contiennent toujours une part de références à la culture élitiste et une part mettant en scène des éléments de la culture populaire. La citation et le pastiche, en cohérence complète avec l'écriture telle que Luther Blissett et Wu Ming la conçoivent, sont deux pratiques non seulement courantes, mais essentielles à leur projet littéraire. En effet, la poétique des deux collectifs repose avant tout sur une notion d'auteur artisan qui réécrit, réassemble des concepts, des idées, des notions, des mythes et même des anecdotes, pour créer une œuvre qui à son tour constituera une nouvelle "base de données", viendra enrichir le patrimoine culturel et pourra à son tour être réutilisée, faire l'objet de citations et de pastiches. Le choix de la littérature de genre, la combinaison de différents genres, l'expérimentation de leur hybridation est un autre aspect de la poétique de Wu Ming que nous avons traité et qui participe à la définition de son statut d'auteur postmoderne. En outre, l'aspect multimédia de la production de Wu Ming, vient s'ajouter à cette énumération des caractéristiques de l'œuvre de Wu Ming pour en faire un auteur indubitablement postmoderne.

Pourtant, dans *New Italian Epic*, Wu Ming revendique le caractère anti-postmoderne des romans de Wu Ming et de ceux d'auteurs avec lesquels il estime avoir des affinités. Excepté le premier critère du NIE, qui est justement celui de l'anti-postmodernisme, tous les autres sont non seulement compatibles avec les caractères de la littérature postmoderne, mais en sont même des déterminants essentiels. Quel est alors le sens de la démarche de Wu Ming ? A quoi l'adjectif "new" fait-il référence ? Carlo Tirinanzi, qui considère l'essai de Wu Ming comme un manifeste, identifie un élément de réponse dans la nécessité que les avant-gardes ont de prôner la nouveauté : « la nécessité d'être nouveau est tout aussi typique [de l'avant-garde] : voilà pourquoi dans le "mémorandum", le regard de l'auteur se

pose sur des phénomènes archi-connus et archi-étudiés comme s'il les voyait pour la première fois[521] ».

Un autre élément de réponse est apporté par Alessandro Dal Lago qui, à l'analyse du NIE, se demande si

> de manière analogue au cas de *Gomorra*, l'idée du nouveau mouvement littéraire […] n'est pas qu'une sorte de discours moral déguisé en proposition littéraire et qui donc, comme tel, a comme objectif non pas l'indépendance ou la dissension, mais le consensus à l'égard des institutions, littéraires ou autres[522].

En somme, il semble bien que l'opération NIE ait vocation, sous les apparences d'un discours innovant, à légitimer une production littéraire conventionnelle et déjà hégémonique, et à dispenser un discours moralisateur.

En effet, l'écriture telle que Wu Ming la pratique ne répond pas à une démarche esthétique. Le collectif cherche à transmettre un message et revendique la dimension humaniste, pourrions-nous dire, de son entreprise. La vision du monde qu'il transmet n'est ni ironique, ni désenchantée, l'écriture ne prime pas sur le discours en lui-même. Wu Ming revendique son opposition au postmoderne sur la base de ce seul critère et c'est précisément à partir de son engagement, de sa foi en la littérature comme moyen d'agir sur le monde, qu'il se considère le chef de file d'un nouveau mouvement littéraire. Nous revenons donc à une question de terminologie et de taxonomie : la conception univoque voire simpliste du postmoderne, tel que critiqué par Wu Ming, le conduit à tenter de s'en distinguer. La critique ne s'est toutefois pas laissé abuser par de telles assertions. Raffaele Donnarumma voit en Wu Ming un disciple d'Umberto Eco et Alberto Casadei considère que Wu Ming,

---

[521] TIRINANZI Carlo, « New Italian Epic : un altro manifesto », *op. cit.* « altrettanto tipica è la necessità di essere nuovo : ecco perché nel "memorandum" lo sguardo dell'autore si posa su fenomeni stranoti e strastudiati come se li vedesse per la prima volta. »

[522] DAL LAGO Alessandro, *Eroi di carta, Il caso Gomorra e altre epopee*, Rome, Manifestolibri, 2010, pp. 130-131. « Mi chiedo cioè se, analogamente al caso di *Gomorra*, l'idea del nuovo movimento letterario [...] non sia che un tipo di discorso morale abbigliato da proposta letteraria e che quindi, come tale, abbia come obiettivo non già l'indipendenza o il dissenso, ma il consenso nei riguardi delle istituzioni, letterarie o no che siano. »

comme de nombreux auteurs italiens de sa génération, a pour modèle l'auteur américain Thomas Pynchon, l'un des pères du postmodernisme outre-atlantique :

> Thomas Pynchon fait partie des modèles implicites ou explicites de nombreux écrivains trentenaires. L'imitation de son contre-réalisme paranoïaque peut être observée à différents niveaux, qu'il s'agisse du choix d'intrigues et de personnages manifestement absurdes, inspirés de la bande-dessinée, caricaturaux, ou du développement de dialogues dont les répliques sont à mi-chemin entre le non-sens et l'ésotérique. […]
>
> On perçoit une forme plus complexe d'imitation chez les auteurs du groupe Wu Ming qui, surtout dans leurs premiers essais, voulaient utiliser les procédés du récit paranoïaque en les mettant ouvertement en contraste avec des formes souvent employées en Italie (et même selon les procédés du postmodernisme de citation parodique), notamment dans le roman historique *L'œil de Carafa* [1999]. Mais les productions successives du groupe, et plus encore celles des membres en solo, apparaissent enfermées dans une logique d'auto-réflexion caractérisée par une recherche de la singularité et de l'extravagance, qui serait exemplificatrice d'une forte opposition à la société "réelle" du capitalisme diffus et désormais envahissant, y compris de manière subliminale : de toute évidence, des romans comme *New Thing* [2004] de Wu Ming 1 semblent davantage correspondre à des tentatives volontaristes de réappropriation des techniques narratives typiques de la littérature nord américaine, plutôt qu'à des hybridations capables de construire une métaphore paranoïaque du roman (et donc de l'hyper réalité "réelle")[523].

"Postmoderne critique" (Angelo Petrella), "postmoderne jeune" (Alberto Casadei) ou "postmoderne prolétaire" (définition non désavouée par Wu Ming) sont autant d'étiquettes qui pourraient convenir à Luther Blissett et Wu Ming, dont la portée des romans, malgré un positionnement théorique et politique fort, ne dépasse pas l'horizon du postmoderne, comme en atteste l'analyse de Alberto Casadei, qui insiste sur l'échec de Wu Ming dans sa

---

[523] CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel Romanzo italiano contemporaneo*, *op. cit.* p. 83. « fra i modelli impliciti o espliciti di molti scrittori fra i trenta e i quanrant'anni si conta Thomas Pynchon. L'imitazione del suo controrealismo paranoico può essere osservata su diversi piani, da quello della scelta di trame e di personaggi palesemente assurdi, fumettistici, caricaturali, a quello dello sviluppo dei dialoghi con battute a metà fra il nonsense e l'esoterico. [...] Una forma più complessa di imitazione si coglie negli autori del gruppo Wu Ming, che, specie nelle prime prove, volevano usare gli schemi della narrazione paranoica mettendoli a palese contrasto con forme spesso impiegate in Italia (magari secondo gli schemi del postmodernismo parodico-citatorio), per esempio quella del romanzo storico Q [1999]. Ma le prove successive del gruppo, e più ancora quelle di singoli esponenti, appaiono chiuse in una logica autoriflessiva e caratterizzata da una ricerca dei casi singolari-stravaganti, che sarebbero esemplificativi di un'opposizione forte alla società "reale" del capitalismo diffuso e ormai pervasivo anche sublimilarmente : certo, opere narrative come New thing [2004] di Wu Ming 1 sembrano più tentativi volontaristici di riappropriazione di schemi narrativi tipicamente statunitensi che non ibridazioni capaci di costruire una metafora paranoica del novel (e quindi dell'iperrealtà "reale"). »

tentative de s'extraire de la logique d'auto-réflexion propre au postmoderne. Le collectif semble rester prisonnier de son époque, malgré tous ses efforts pour s'en affranchir.

Le statut avant-gardiste de Luther Blissett et Wu Ming tel que nous l'avons observé en deuxième partie, en examinant les écrits et les positionnements théoriques des collectifs, est ainsi largement remis en question par l'analyse de sa poétique et de ses œuvres.

Comment définir dès lors son œuvre et son projet, qui comportent à la fois une part d'innovation, une volonté de remise en cause des codes littéraires, et conservent malgré tout des aspects conventionnels ? Après avoir mis en relief les contradictions qui animent Luther Blissett et Wu Ming, le décalage qui existe entre leur discours et leurs œuvres, nous nous pencherons sur les points essentiels qui font la singularité de ces deux projets, et nous tâcherons de les définir dans ce qu'ils ont de plus emblématique de leur époque, dans leur capacité à proposer un modèle qui, malgré ses imperfections, malgré les contradictions qui qui le traversent, a su trouver sa place sur la scène littéraire contemporaine.

Quatrième partie

La “Troisième voie” de Wu Ming

Introduction

Dans son discours et au fil de ses nombreuses autoanalyses et autocritiques, Wu Ming n'a de cesse de réfuter toute accointance avec le postmoderne d'une part et l'avant-garde d'autre part. Le collectif tient à se définir en dehors de ces deux catégories, qui représentent pourtant, pour l'une, le courant littéraire de son époque, et pour l'autre, la protestation contre ce dernier. A l'instar du Mouvement des non-alignés, auquel le collectif fait référence lorsqu'il utilise la figure de Nasser, on peut s'interroger sur la capacité de Wu Ming à se distinguer de ces deux mouvements pour exprimer ce que nous qualifierons de "Troisième Voie".

Outre cette revendication de Wu Ming, qui nous incite à interroger le projet sous un troisième angle, l'appartenance au siècle passé des catégories que nous avons utilisées en deuxième et troisième partie nous conduit à compléter notre analyse. Les travaux d'Alberto Casadei nous confortent dans notre démarche. Dans son ouvrage *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il se concentre en effet sur les notions de tradition et de style afin, justement, de « sortir de la "logique" postmoderniste de la dispersion et de la déperdition, […] sans pour autant retomber dans la tentative facile mais impraticable de recréer des formes tardives d'avant-garde (et non authentiquement expérimentales) personnelles ou de groupe[524] ».

Comme nous l'avons vu, Wu Ming est un projet relativement complexe à appréhender. Né d'un projet que l'on pourrait qualifier d'avant-gardiste, il conserve en partie cette image, mais sa spécialisation dans le domaine littéraire l'amène toutefois à se conformer aux codes de son temps : les romans qu'il écrit et sa conception de l'auteur et de la littérature l'inscrivent résolument dans le postmoderne. Il semble toutefois réducteur de s'en tenir à ce constat, car le collectif ouvre des perspectives intéressantes en matière d'écriture, et propose une œuvre qui dépasse par certains aspects les problématiques de la postmodernité.

---

[524] Alberto CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, *op. cit.*, p. 11. « uscire dalla "logica" postmodernista della dispersione e del depotenziamento, […] senza peraltro cadere nel facile ma impraticabile tentativo di ricreare forme tardoavanguardiste (e non autenticamente sperimentali) personali e di gruppo ».

Quels sont les éléments qui affirment Wu Ming dans son originalité ? L'expression "Troisième voie" employée dans cette partie peut être entendue au sens premier du terme, et indiquer la recherche d'une voie personnelle, entre postmodernisme et avant-garde ainsi qu'une position de leader d'une alternative, telle que Wu Ming semble vouloir l'assumer. L'expression renvoie aussi à sa signification historique, aux distances prises par les pays non-alignés durant la guerre froide vis-à-vis du communisme et est prétexte à s'interroger sur l'engagement politique de Wu Ming. Le caractère engagé nous semble en effet constituer un angle d'approche pertinent pour comprendre le fonctionnement de Luther Blissett et de Wu Ming, et pour ensuite nous prononcer sur le caractère novateur de Wu Ming. Il nous semble en effet que ce trait fort des deux collectifs place d'emblée Wu Ming dans une démarche qui s'oppose radicalement à celle de l'auteur postmoderne, ce dernier se caractérisant par son refus de l'engagement.

Cet angle d'approche se justifie notamment par les questions que les signes d'essoufflement du postmoderne ne manquent pas de soulever. Raffaele Donnarumma s'interroge à ce propos sur le retour de l'engagement en littérature :

> Si le postmoderne a ainsi coïncidé avec le renoncement à l'écriture politique, sommes-nous en train d'assister à une nouvelle phase d'engagement ? Il ne fait aucun doute que les intellectuels d'aujourd'hui se sentent le devoir de participer au débat public, ce qui, du moins dans les années quatre-vingt, avait bien plus rarement lieu et sous des formes plus médiates et indirectes, lorsqu'il ne s'agissait pas d'un franc refus ou d'un désintérêt manifeste[525].

L'engagement de Wu Ming pourrait donc constituer la base sur laquelle s'appuie sa "Troisième voie". Il convient alors de s'interroger sur le type d'engagement dont il s'agit. Remet-il en question la façon d'écrire, influence-t-il le projet, forme-t-il un tout ? Ou bien s'agit-il d'un engagement cosmétique ? A-t-on affaire à des écrivains engagés ou à des activistes littéraires ?

---

[525] DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *op. cit.* p. 43. « Se dunque, il postmoderno ha coinciso con la rinuncia alla scrittura politica, assistiamo ora a una nuova fase di impegno ? Indubbiamente, gli intellettuali sentono oggi un dovere di pronunciarsi sulla vita pubblica che almeno negli anni Ottanta si riscontrava in misura molto ridotta e in forme più mediate e indirette, quando non c'erano un aperto rifiuto o un manifesto disinteresse. »

L'engagement en littérature est une notion récente, rattachée au XX^e siècle, qui peut recouvrir différentes significations. La première fait référence à un auteur qui, en marge de son activité littéraire, choisit d'assumer un engagement public. Que sa sensibilité transparaisse ou non dans ses œuvres, l'auteur décide d'utiliser son statut d'"intellectuel", qui lui procure une visibilité médiatique, pour prendre position dans des débats contemporains. C'est de ce type d'engagement dont il sera question dans le premier chapitre de cette partie.

Une autre définition de la littérature engagée s'attarde non pas sur l'activité politique de l'auteur, mais sur la conception de la littérature comme un art politique en soi, un art constamment aux prises avec le réel. C'est la signification des propos tenus par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature* : « La littérature vous jette dans la bataille ; écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé[526] », c'est aussi celle de l'écrivain Franco Cordelli quand il affirme que « chaque roman est politique. Chaque roman est un grain de sable […] écrit dans l'espoir de rendre le monde meilleur[527] ». Ce sera la définition à l'aune de laquelle nous analyserons l'œuvre de Wu Ming dans le second chapitre.

[526] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 72.

[527] Franco Cordelli, in DI STEFANO Paolo, « Volponi e Ottieri sono i nostri Marx e Freud », *Corriere della sera*, 06/07/2005, p. 35, *Corrieredellasera.it*, <http://archiviostorico.corriere.it/2005/luglio/06/Volponi_Ottieri_sono_nostri_Marx_co_9_050706261.shtml >. « Ogni romanzo è politico. Ogni romanzo è un granello di sabbia, per rievocare il titolo di un libro sulla resistenza di Luciano Bolis, un granello di sabbia scritto con la speranza di migliorare il mondo ».

Chapitre 1. Des activistes littéraires

> N.B. wu-ming renonce à toute forme de royalties et de gains sur les versions de ses œuvres en langue castillane éditées dans la République de Cuba. Il s'agit d'une modeste contribution à la relance des activités éditoriales et culturelles sur l'île, activités mises à dure épreuve par la persistance de l'embargo économique qui est criminellement imposé par les Etats-Unis[528].

Quoique sensiblement différents, Luther Blissett et Wu Ming sont à l'origine deux projets éminemment politiques. Ils ne revendiquent pas, en premier lieu du moins, d'appartenance politique au sens traditionnel du terme. Mais de fait, par leur organisation intrinsèque et leur mode de fonctionnement, ils incarnent une certaine conception de la société et du vivre ensemble. Chacun des deux collectifs compte par ailleurs à son actif plusieurs engagements politiques explicites, qu'il s'agisse de combats politiques menés sur le terrain, ou encore d'articles et d'essais prenant position sur le monde politique d'hier et d'aujourd'hui. En outre, le choix des thématiques des romans est parfois directement influencé par les engagements de Wu Ming.

En dehors des ouvrages qui se veulent subversifs tels que *Guy Debord è morto davvero*, *Mind Invaders*, *Totò, Peppino e la guerra psichica* et, *in fine*, de la parution de *L'œil de Carafa*, le corpus de Luther Blissett est aussi composé d'ouvrages fortement politisés tels que *Nemici dello Stato* et *Lasciate che i bimbi*. Cet engagement qui apparaît dès le LBP ne fait pas défaut à Wu Ming.

[528] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 247. « N.B. wu-ming rinuncia a qualsivoglia forma di royalties e proventi sulle versioni delle proprie opere in lingua castigliana edite nella Repubblica di Cuba. Questo vuole essere un modesto contributo al rilancio delle attività editoriali e culturali sull'isola, attività messe a dura prova dal perdurare del criminale embargo economico deciso e imposto dagli Stati Uniti. »

1. 1. Les origines politiques de Luther Blissett et Wu Ming

Du nom Luther Blissett, nom du joueur que le Milan AC a regretté d'avoir acheté, à celui de Wu Ming, signature des dissidents chinois, en passant par Giap, emblème de l'anticolonialisme et nom de la *newsletter* de la fondation Wu Ming, les pseudonymes et noms choisis par les cinq écrivains reflètent une propension à la rébellion contre les puissants et l'ordre établi. Mais au-delà des symboles, à quoi correspondent les engagements des deux collectifs, et quelle évolution peut-on remarquer ?

1. 1. 1. Luther Blissett et le *Gemeinwesen*

Le concept de *Gemeinwesen* revêt une importance particulière pour Luther Blissett. Citant Amadeo Bordiga[529], le théoricien marxiste et l'un des fondateurs du parti communiste d'Italie, Luther Blissett s'autodéfinit comme un organisme unique mais multicellulaire, une créature multiple ou, pour reprendre le terme marxien qu'il utilise dans ses écrits théoriques, *Gemeinwesen* (l'essence commune). Le terme *Gemeinwesen* désigne la communauté de l'humanité toute entière, par opposition à *Gemeinschaft*, la communauté existante. Grâce à son fonctionnement horizontal, à son refus du concept d'individu et à sa promotion du *condividuo*, grâce enfin à son utilisation d'Internet come réseau horizontal, Luther Blissett entend dépasser les groupes constitués et les classes sociales pour s'intéresser uniquement à la *Gemeinwesen*. En accord avec cette vision, le refus de l'identité et la pratique de l'anonymat sont « l'expression d'un anti-individualisme qui refuse l'opposition entre individu et société[530] », selon les termes de Marco Amici.

La veine politique du LBP est clairement affichée. Luther Blissett se définit comme un « sujet politique[531] » et joint à la parole des actions concrètes, de "guérilla médiatique"

---

[529] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, pp. XIX-XX.

[530] AMICI Marco, « La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming », *op. cit.*, pp. 1-2. « In Luther Blissett vive il concetto marxiano di *Gemeinwesen*, l'essere comune, il singolo che reca in sé il segno della collettività, vive la pratica "radicale" dell'anonimato così come la intendeva Amadeo Bordiga, espressione di un anti-individualismo che rifiuta la contrapposizione tra singolo e società. »

[531] AA.VV. *Back Pages. Storia di un libro maledetto*, *op. cit.*, chap. 12, §7. « Un ulteriore elemento del quale non potrà non tenersi conto nella ricerca dell'equilibrio tra i confliggenti diritti costituzionali in gioco (libertà di manifestazione del pensiero e tutela dell'onore e della reputazione della persona), è costituito dalla qualità di soggetto politico collettivo di Luther Blissett. »

notamment. Parmi ses actions, il faut retenir la mise en scène d'un rite satanique et les fausses informations transmises au journal *Il resto del Carlino* lors de l'affaire Viterbe[532]. Luther Blissett, par ses actions de sabotage médiatique et la publication du livre *Lasciate che i Bimbi*, a exercé une pression sur la justice, ce qui a permis à Marco Dimitri, accusé de pédophilie, de retrouver la liberté après plus d'un an d'emprisonnement préventif[533].

Dans *Nemici dello Stato*, Luther Blissett affirme que « défendre les indéfendables face à la montée au créneau de la vieille garde catholique et au silence complice des défenseurs des libertés publiques est plus que jamais un acte politique nécessaire qui ne peut laisser indifférent quiconque ose regarder l'histoire contemporaine avec lucidité[534] ». Sa défense de Marco Dimitri, un "indéfendable" par excellence, puisqu'adepte d'une secte satanique et accusé de pédophilie, c'est-à-dire lié à deux phénomènes particulièrement sensibles auprès de l'opinion publique et déchaînant les passions jusque dans les sphères de la justice, est assumée comme une sorte de mission. Ce soutien à Marco Dimitri s'inscrit dans une ligne de conduite et un engagement qui transparaissait dans le roman *L'œil de Carafa*.

Faisant suite à *Lasciate che i bimbi*, l'essai politique *Nemici dello Stato* reprend en partie l'argumentation spécifique du cas de Marco Dimitri et l'insère dans un discours plus vaste et plus approfondi sur le thème de l'urgence, entendue comme instrument de pression pour promulguer des lois liberticides. A travers l'analyse des affaires italiennes depuis les années soixante-dix et des lois spéciales qui en découlent, puis de la politique du Vatican

---

[532] En écho à cette affaire, Wu Ming 2 a introduit dans son roman *Guerre aux humains* une scène de messe noire organisée par des "darkettoni", à qui l'on attribue de manière hâtive, et sans preuve, la responsabilité de méfaits commis par d'autres, selon un schéma analogue à l'affaire de Viterbe (Marco Dimitri avait en effet été inculpé parce qu'il organisait des messes noires). Voir WU MING 2, *Guerre aux humains*, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *op. cit.*, pp. 241-245.

[533] Le soutien de Wu Ming à Marco Dimitri n'a pas failli par la suite : ce dernier est devenu pendant un temps le webmaster de wumingfoundation.com ; voir WU MING, « Spiegazioni tecnico-sataniche », in *Giap*, n°19, (« Satana, il reggae, la Cina… »), 10/10/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap19.html>, et il s'exprime à l'occasion dans *Giap* ; voir DIMITRI Marco, « Bambini di Satana contro il G8 », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 26/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>.

[534] LUTHER BLISSETT, *Nemici dello stato*, *op. cit.*, p. 258. « Difendere gli indefendibili dalla vandea cattolica montante e dal silenzio complice dei "garantisti", è oggi più che mai un atto politico dovuto, che dovrebbe coinvolgere chiunque riesca a guardare alla storia attuale con lucidità ».

de l'Inquisition jusqu'à nos jours, Luther Blissett entend dénoncer les risques de dérive d'une autorité légiférante répondant à l'émotion et à l'urgence[535].

L'urgence est définie par le collectif comme la « redéfinition constante et instrumentalisée de "l'ennemi public" », laquelle amène à justifier la promulgation de lois spéciales (parfois anticonstitutionnelles), à faire un « usage subjectif du droit pénal », un « usage terroriste du système médiatique » et enfin à « adopter de nouveaux dispositifs technologiques de contrôle et de surveillance[536] ». Et de résumer : « l'urgence n'est jamais rien d'autre qu'un moyen pour gagner du terrain et atteindre des objectifs bien définis[537] ».

Dans la vision du monde moderne de Luther Blissett, l'Etat est un Etat policier, répressif, mis au service des puissants et de l'argent. Dans cette perspective, l'affaire Marco Dimitri apparaît comme la conséquence concrète de l'ensemble des politiques mises en œuvre depuis des décennies par le pouvoir en place. Marco Dimitri est un "dommage collatéral" de la politique de l'urgence, aujourd'hui focalisée sur les affaires pédophiles, hier sur les sorcières, demain sur les sectes. Luther Blissett n'hésite pas à affirmer en effet qu'

> ils ne se soucient pas de "protéger" les enfants, mais de limiter et de violer la liberté des adultes. Sous couvert de considération et d'inquiétude pour les enfants, la loi peut en réalité organiser un système de censure qui présente les apparences de la plus grande respectabilité[538].

---

[535] « Nous avions l'intention de mettre en lumière certains dispositifs juridiques et médiatiques qui sont communs à l'urgence des années soixante-dix et aux grandes urgences d'aujourd'hui, qui ont pour fond la mondialisation économique, la restauration du "modèle catholique", et l'apparition d'un nouveau pouvoir constituant, qui sera bientôt prêt à dire son nom à haute voix », *ibid*., p. 27. « Il nostro intento era gettare luce su certi dispositivi giuridici e mediatici che connettono l'emergenza degli anni Settanta alle odierne emergenze molecolari, sullo sfondo della globalizzazione economica, della piena restaurazione del "modello cattolico" e dell'emergere di un nuovo potere costituente che presto oserà dire a chiare lettere il proprio nome. »

[536] *Ibid*., p.10. « soggettivazione del diritto penale » ; « uso terroristico del sistema dei media » ; « nuovi dispositi di controllo e sorveglianza tecnologici ».

[537] *Ibid*., p. 219. « un'emergenza non è mai altro che un mezzo per guadagnare terreno e perseguire scopi determinati ».

[538] *Ibid*., p. 165. « non si preoccupano di "proteggere" i bambini, bensì di limitare e violare la libertà degli adulti. Rappresentare i bambini come soggetti da curare e proteggere è semplicemente il modo più rispettabile con cui la legge presenta ed esercita la censura ».

L'engagement du LBP dans cette affaire et des passages de *Lasciate che i Bimbi* présentant les témoignages d'adultes évoquant leur sexualité infantile vécue de manière épanouissante avec des adultes ont choqué et suscité des réactions hostiles.

Luther Blissett va jusqu'à faire le parallèle entre les magistrats italiens et l'Inquisition espagnole et utilise le terme de « chasse aux sorcières[539] ». Le thème de l'inquisition est au cœur de l'essai politique *Nemici dello Stato* comme il est au cœur du roman *L'œil de Carafa* : les deux ouvrages sont complémentaires et délivrent le même message selon deux modalités différentes. On peut lire *L'œil de Carafa* comme un simple roman d'aventures, ou un roman historique, mais on peut aussi y voir une métaphore romancée de *Nemici dello Stato.* A travers le regard de deux personnages de second plan, le roman retrace un demi-siècle de vicissitudes de l'Eglise et des princes d'Europe et les conséquences sur le peuple des politiques et alliances orchestrées par les puissants. Dans *L'œil de Carafa*, Qoelet est l'œil espion du Cardinal Gian Pietro Carafa, Contrôleur général de l'Inquisition et futur Pape Paul IV; dans *Nemici dello Stato*, Luther Blissett s'intéresse de près à la figure du Cardinal Joseph Ratzinger, ainsi qu'à une association religieuse, le GRIS[540] (groupe de recherche et d'information sur les sectes), à propos de laquelle il utilise la même expression que pour définir les fonctions de Qoelet : « le GRIS n'est pas l'œil de Ratzinger, ou plutôt, il l'est peut-être en partie, mais pas seulement[541] ». Cinq ans avant l'élection du Pape Benoît XVI, Luther Blissett publie donc un roman dans lequel il retrace, de manière indirecte, le parcours du chef de l'Inquisition et futur Pape Paul IV, et un essai politique dans lequel il met en évidence le rôle fondamental du Cardinal Ratzinger et du GRIS dans la chasse aux "hérétiques". Le parallèle entre les deux époques et les deux hommes d'Eglise semble évident, et la clairvoyance de Luther Blissett quant au rôle présent et à venir du cardinal Ratzinger est remarquable.

L'œil de Carafa peut aussi être lu comme une métaphore du monde contemporain et de l'engagement de ses auteurs. Le roman a en effet été voulu et conçu, dès son origine,

---

[539] « "chasse aux sorcières" et "inquisition" sont peut-être des expressions éculées et figées, mais il est indéniable qu'avec l'urgence le Saint Office est de retour. », *ibid*., p. 46. « "caccia alle streghe" e "inquisizione" sono forse espressioni abusate e sclerotizzate, ma è innegabile che con l'emergenza si sia tornati al Sant'Uffizio. »

[540] Gris d'Imola, *gris-imola.it*, <http://www.gris-imola.it/>.

[541] LUTHER BLISSETT, *Nemici dello stato*, *op. cit*., p. 230. « Il Gris non è l'occhio di Ratzinger, o meglio, forse è anche questo ma non solo ».

comme la métaphore des batailles politiques de Luther Blissett. Il s'inspire notamment de *Martin Lutero & Tommaso Münzer*, une pièce de théâtre de Dieter Forte datée de 1970, considérée comme étant une allégorie du mouvement protestataire de 1968 en Allemagne[542]. Mais *L'œil de Carafa* a surtout été perçu, *a posteriori*, comme la métaphore des combats altermondialistes de 1999-2001, auxquels ont pris part ses auteurs. Ces années sont cruciales pour les auteurs de Luther Blissett et de Wu Ming. Cette période, marquée par la parution de *L'œil de Carafa*, le *seppuku* de Luther Blissett, la naissance de la fondation Wu Ming et la participation de Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi et Riccardo Pedrini aux combats altermondialistes, constitue un moment clef pour la toute jeune fondation Wu Ming. La réception de *L'œil de Carafa* dans les mouvements altermondialistes, l'implication de ses auteurs dans les manifestations, vont en effet infléchir durablement le nouveau projet du collectif.

1. 1. 2. Wu Ming et les *Tute Bianche*

Le refus de l'assujettissement des individus par la force, par des lois liberticides, par la morale, par l'économie, est le leitmotiv du LBP. C'est donc très logiquement qu'il rejoint le mouvement altermondialiste dès les manifestations organisées lors du sommet de l'Organisation Mondiale du Commerce à Seattle, en 1999.

Bien qu'hétérogène, le mouvement altermondialiste se caractérise par une conception de la société alternative au modèle libéral, dans laquelle le respect de l'être humain, de son travail et de l'environnement serait davantage pris en compte. L'anticapitalisme du LBP n'est guerre dissimulé lorsqu'il écrit notamment que « L'Etat policier postmoderne est un produit et un élément de la nouvelle constitution matérielle supranationale. Autrement dit, c'est le chien de garde d'un capital financier de plus en plus vampirique et voué à la plus

[542] « nous sommes tombés sur une œuvre du dramaturge allemand Dieter Forte, une comédie tragique de 1970 intitulée *Martin Lutero & Tommaso Münzer*, qui est une allégorie explicite du mouvement allemand de 1968. Ce texte a eu une grande influence sur nous. Il nous a donné un coup de pied au cul pour commencer à écrire », in WU MING, « Marcos, Müntzer e *Q* (1994-99) », *op. cit.* « ci imbattemmo in un'opera del drammaturgo tedesco Dieter Forte**,** una tragicommedia del 1970 intitolata *Martin Lutero e Tommaso Münzer*, esplicita allegoria del '68 tedesco. Quel testo ebbe su di noi un impatto poderoso. Ci diede il calcio in culo per iniziare a scrivere ».

forcenée des destructions[543] ». Ce rejet de l'ordre établi par les "maîtres du monde" prend place au sein d'une pensée plus vaste : l'anti-impérialisme, entendu comme refus de l'Empire au sens établi par le philosophe et homme politique Toni Negri. Dans l'ouvrage éponyme écrit en collaboration avec Michael Hardt en 2000, Toni Negri, qui est également à l'origine des mouvements Potere Operaio (1969) et Autonomia Operaia (1973), définit l'Empire comme « le sujet politique qui règle effectivement les échanges mondiaux, le pouvoir souverain qui gouverne le monde[544] ». On peut y lire la forme contemporaine de capitalisme qui dépasse l'ancienne domination étatique, et est aujourd'hui incarnée par des structures supranationales (G8 puis G20, FMI, firmes multinationales)[545]. Face à l'Empire, la "Multitude" : version moderne et élargie de l'ouvrier présenté dans les théories opéraïstes des années soixante-dix, composée par l'ensemble des travailleurs dans leur diversité[546]. Ces deux termes ont été adoptés par une large frange de la gauche contestataire et altermondialiste, et reviennent également fréquemment dans le vocabulaire de Wu Ming :

> Eux, ils se disent nouveaux, ils se baptisent de sigles ésotériques : G8, FMI, WB, OMC, NAFTA, FTAA… Mais ils ne nous trompent pas, ce sont ceux de toujours […]. Aujourd'hui, ils ont un nouvel empire, sur toute sa surface ils imposent une nouvelle servitude de la glèbe, ils se prétendent patrons de la Terre et de la Mer. Contre eux, encore une fois, nous, multitudes, nous nous soulevons[547].

---

[543] LUTHER BLISSETT, *Nemici dello stato*, *op. cit.*, p. 14. « lo Stato postmoderno di polizia è un prodotto e un elemento della nuova costituzione materiale sovranazionale. In parole povere, è il cane da difesa di un capitale finanziario sempre più vampiresco e votato alla più forsennata distruzione ».

[544] HARDT Michael, NEGRI Antonio, *Empire*, *op. cit.*, p. 15.

[545] « Notre hypothèse fondamentale est que la souveraineté a pris une forme nouvelle, composée d'une série d'organismes nationaux et supranationaux unis sous une logique unique de gouvernement », *ibid.*, p. 17.

[546] « L'autre tête de l'aigle impérial [avec l'Empire] est la multitude plurielle des subjectivités productives et créatrices de la mondialisation », *ibid.*, p. 92.

[547] WU MING, « Des multitudes d'Europe en marche contre l'Empire et vers Gênes », traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, *wumingfoundation.com*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/en_marche.html. Texte original, « Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'impero e verso Genova », *wumingfoundation.com*, 05/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giapxgenova.html>, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 57-62, voir Annexe 8.

> Le code de l'Empire contre celui de la Multitude. Voilà la prochaine bataille. Que tous, nous les premiers, comprennent le code de la multitude[548].

Le collectif inscrit donc sa pensée politique dans la filiation des théories de Toni Negri, lequel encense à son tour Wu Ming[549]. Ces liens avec le penseur italien transparaissent dans la revue *Multitudes*[550], fondée par Yann Moulier-Boutang à partir des travaux de Toni Negri et de Michael Hardt, pour laquelle Roberto Bui a rédigé quelques articles. Wu Ming revendique ouvertement son engagement communiste : « je suis communiste. Marxiste. "Négrien" même[551] », un engagement qui est constitutif de la fondation Wu Ming dans son ensemble.

C'est dans les rangs des *Tute Bianche*, et même au premier rang de ce "non-mouvement" comme les *Tute Bianche* se définissent eux-mêmes, que le LBP en général, les auteurs de *L'œil de Carafa* et du collectif Wu Ming en particulier, participent à la contestation altermondialiste[552]. Les affinités organiques et politiques entre les collectifs et les *Tute Bianche* sont mises en avant par Wu Ming :

> Il nous est clairement apparu qu'il y avait dans ce combat de rue inédit quelque chose de "blissettien", et nous avons rapidement commencé à collaborer avec ces gens, presque tous

---

[548] WU MING 3, « Il giorno del progetto », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), *op. cit.* « Il codice dell'Impero contro quello della Moltitudine. Ecco la prossima battaglia. Che tutti, noi per primi, comprendano il codice delle moltitudine. »

[549] « Vivent les Wu Ming ! », NEGRI Toni, « Ainsi commença la chute de l'Empire », traduit de l'italien par CORSARI Antonella, MATHERON François, in *Multitudes*, n°7, 07/12/2001, <http://multitudes.samizdat.net/Ainsi-commenca-la-chute-de-l>.

[550] *Multitudes. Revue politique artistique et philosophique*, <http://multitudes.samizdat.net/>. « Les thèmes abordés par la revue se situent ainsi dans une certaine filiation des travaux d'Antonio Negri et de Michael Hardt dans leur livre *Empire*. L'un comme l'autre tentent de faire converger la pensée philosophique et politique de l'opéraïsme italien et la pensée française radicale des années soixante-dix (Michel Foucault, Gilles Deleuze et Félix Guattari). », in « Multitudes », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Multitudes>.

[551] BUI Roberto, « Lettera aperta alla lista Movimento e ai compagni che gestiscono ECN », 22/06/2000, in LIPPOLIS Leonardo, « Le tute bianche si sono perse a Genova… e nessuno è partito alla loro ricerca », in *Invarianti*, n°34, Rome, 12/2000, p. 17, <http://spazio-di-documentazione-il-grimaldello.noblogs.org/gallery/1614/Le%20tute%20bianche%20si%20sono%20perse%20a%20Genova.pdf >. « sono comunista. Marxista. "Negriano", addirittura ».

[552] Le collectif s'illustre d'ailleurs en combinaison blanche dans *Giap*, *(« speciale G8 : conflitto e consenso »)*, 12/06/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap_G8.html>. Voir annexe 7.

> orphelins – comme l'étaient, de manière plus tortueuse, certains d'entre nous – de la vieille Autonomie ouvrière[553].

Bien que les anciens membres de Luther Blissett soient très investis dans le mouvement, le phénomène des *Tute Bianche* n'est pas directement imputable à Luther Blissett, ainsi que Roberto Bui semble le reconnaître : « Les *Tute Bianche* sont seulement un des résultats intermédiaires d'une expérience qui se poursuivra, dans un parcours expérimental typiquement italien, dont le Luther Blissett Project (1994-1999) a récemment été le principal – mais pas unique – laboratoire[554] ».

Les *Tute Bianche* font leur apparition à Milan en 1993. Elles sont endossées par les membres du centre social Leoncavallo lors d'une manifestation de soutien à Radio Onda Diretta, puis au sein de divers cortèges, en réponse au maire Marco Formentini qui avait déclaré que « à partir de ce moment-là, seuls des fantômes erreraient dans la ville[555] ». Cette ironie, présente dès la naissance du concept des *Tute Bianche*, les accompagnera jusqu'à leur dissolution à Gênes en 2001. Roberto Bui les décrit comme étant volontairement « gauches et ridicules[556] », ces "non-uniformes" blancs, rembourrés comme Bibendum et surmontés le plus souvent de casques de chantier ou de moto, symbolisent une attitude pacifiste, non agressive. Ceux qui revêtent les combinaisons portent des casques, des masques de plongée pour lutter contre les gaz lacrymogènes, sont armés de boucliers improvisés, et lèvent ironiquement le petit doigt en signe de contestation. Sous l'œil des photographes et des cameramen, les *Tute Bianche* mènent la bataille de la communication et affrontent sans armes les forces de l'ordre lors de manifestations. Au fur et à mesure des manifestations (OMC à Seattle en 1999, Mobilitebio à Gênes en mai 2000,

---

[553] WU MING, « "Quelli di Seattle", ovvero : il castello sotto asseddio (1999-2001) », in *Giap* n°6, IX[e] serie, (« Dieci anni fa usciva *Q* »), 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm#2>. « Percepimmo con chiarezza, in quell'inedita pratica di piazza, qualcosa di "blissettiano", e presto iniziammo a collaborare con quella gente, quasi tutti orfani - come, in modo più sghembo, alcuni di noi - della vecchia Autonomia. »

[554] Roberto Bui, Interview à Raisat, 10/07/2001, in LIPPOLIS Leonardo, « Le tute bianche si sono perse a Genova », *op. cit.*, p. 17. « Le tute bianche sono solo uno dei risultati intermedi di un esperimento che proseguirà, lungo un percorso di sperimentazione prettamente italiano, che di recente ha avuto il Luther Blissett Project (1994-99) come principale – ma non unico – laboratorio. »

[555] « Leoncavallo (centro sociale) », *it.wikipedia*, <http://it.wikipedia.org/wiki/CS_Leoncavallo>. « da quel momento, solo spettri si sarebbero aggirati per la città ».

[556] WU MING, « Lettre sur les Tute Bianche », traduit de l'italien par CORSARI Antonella, MATHERON François, in *Multitudes*, n°7, 07/12/2001, <http://multitudes.samizdat.net/Lettre-sur-les-Tute-Bianche>.

OCDE à Bologne en juin 2000, FMI à Prague en 2000), les *Tute Bianche* se perfectionnent dans leur habillement et dans leur tactique de résistance aux coups, elles adoptent notamment la formation défensive romaine dite de la "tortue", afin de tenter de progresser symboliquement de quelques mètres lors des affrontements avec les forces de l'ordre.

Roberto Bui est l'une des figures maîtresses du mouvement, un des aspirants-leaders et à ce titre, il sort de l'anonymat pour affirmer ses ambitions politiques :

> J'ai trente ans. J'ai fait partie du Luther Blissett Project jusqu'en décembre 1999. Maintenant je fais partie de Wuming. Je vis à Bologne depuis dix ans. Je suis originaire de Ferrare. Je suis hétérosexuel. Signes distinctifs : une cicatrice de dix centimètres au milieu du crâne. Je soutiens les centres sociaux de la "Carta di Milano". J'ai participé à certaines actions des *Tute Bianche*. Je le revendique jusqu'à la dernière goutte de sueur, et j'en assume toutes les responsabilités[557].

Roberto Bui est moins médiatisé que le porte-parole du mouvement, Luca Casarini, car il n'officie pas devant les caméras mais sur Internet, où il communique sur l'action des *Tute Bianche*, tout particulièrement lors de la préparation de l'anti-G8 à Gênes. Les autres membres du collectif ne sont pas en marge de ce mouvement et seront également en première ligne lors des affrontements génois.

Le mouvement des *Tute Bianche* déclare s'inscrire dans la filiation de l'action du Sous-commandant Marcos de l'EZLN (armée zapatiste de libération nationale, active au Chiapas depuis 1994). Dans le texte intitulé « Rendez-vous coi ribelli » et présenté comme l'interview de Luther Blissett à Coleman Healy[558], Luther Blissett crée sa propre mythologie et s'inscrit lui aussi dans la filiation de l'EZLN : il s'invente plusieurs pères qui se seraient rencontrés lors d'un improbable meeting panaméricain sur la subversion, organisé dans les Caraïbes par un certain Fundi. A ce meeting auraient été conviés Coleman Healy, Ray Jonhson et d'autres "personnages-concept", ainsi qu'un Mexicain

[557] BUI Roberto, « Lettera aperta alla lista Movimento e ai compagni che gestiscono ECN », *op. cit.*, p. 17. « Ho 30 anni. Ho fatto parte del Luther Blissett Project fino al dicembre 1999. Ora faccio parte di Wuming. Vivo a Bologna da dieci anni. Sono originario di Ferrara. Sono eterosessuale. Segni particolari : una cicatrice di dieci centimetri al centro del cranio. Sto dalla parte dei centri sociali della Carta di Milano. Ho partecipato ad azioni delle tute bianche. Lo rivendico fino all'ultima goccia di sudore, e mi assumo le responsabilità del caso. »

[558] LUTHER BLISSETT, « Rendez-vous coi ribelli : intervista a Coleman Healy », *Mind invaders*, *op. cit.*, pp. 44-61, <http://www.lutherblissett.net/archive/215-04_it.html>.

révolutionnaire appelé Marcos volontairement présenté de manière floue, afin de laisser entendre qu'il s'agissait bien du Sous-commandant éponyme.

Wu Ming fait régulièrement référence à l'EZLN qui a, selon lui, de nombreux points communs avec la fondation littéraire bolonaise : "guérilla médiatique" et non pas armée, système collectiviste d'organisation de la vie en société, non-violence, identification à une figure de type mythologique qui devient un *multiple name*: celle du Sous-commandant Marcos, un homme au visage dissimulé par un passe-montagne, lequel peut potentiellement être porté par n'importe qui. Wu Ming établit un lien idéologique direct avec L'EZLN :

> Les raisons qui nous lient à l'expérience de l'EZLN sont nombreuses et ont peu à voir avec l'esprit internationaliste tel qu'on l'entend d'ordinaire. En réalité, de 1994 à aujourd'hui, sur le plan théorique, symbolique et surtout stratégique, la leçon des zapatistes mexicains nous a été plus utile que l'héritage de décennies de pratique contestataire européenne. Selon nous, l'insurrection zapatiste du premier janvier 1994 a symboliquement marqué la fin du XX^{e} siècle. Elle a dépassé et balayé toutes les précédentes conceptions de lutte "révolutionnaire", de conquête du pouvoir et de communication-guérilla. S'il est permis de comparer les petites choses aux grandes, ce n'est sans doute pas un hasard si le nom multiple Luther Blissett a commencé à circuler en 1994 justement. Et nous pourrions ajouter que sans la première impulsion des zapatistes, aujourd'hui nous ne connaîtrions pas le mouvement "anti-glob", les *Tute Bianche*, la "désobéissance civile", il n'y aurait pas eu Seattle, etc., etc[559].

Il établit aussi un lien physique en participant à la marche des Zapatistes à Mexico au printemps 2001. Lors de l'étape de Nurio, Wu Ming 4 remet symboliquement un

---

[559] WU MING 5, « Marciando sulla capitale », in *Giap*, n°29, (« Cieli nuovi e terre nuove »), 13/02/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap29.html>. « Le ragioni che ci legano all'esperienza dell'EZLN sono molte e hanno poco a che fare con lo spirito internazionalista classicamente inteso. La verità è che dal 1994 ad oggi sul piano teorico, simbolico e soprattutto strategico, abbiamo imparato più cose dagli zapatisti messicani, che da decenni di pratica movimentista europea. A nostro avviso, l'insurrezione zapatista del 1 gennaio 1994 ha simbolicamente segnato la fine del Novecento, ha superato e spazzato via ogni precedente concenzione in merito alla lotta "rivoluzionaria", alla conquista del potere e alla comunicazione-guerriglia. Si parva licet... forse non e' un caso che il nome multiplo Luther Blissett abbia cominciato a circolare proprio nel corso del 1994. E potremmo anche dire che senza il primo input degli zapatisti oggi non avremmo il movimento "anti-glob", le tute bianche, la "disobbedienza civile", non ci sarebbe stata Seattle, etc. etc. »

exemplaire de *L'œil de Carafa* au Sous-commandant Marcos[560], faisant ainsi du roman un instrument à part entière au sein du combat politique, ou du moins un symbole fort de la lutte.

Les *Tute Bianche*, en accord avec les théories de Toni Negri[561], adoptent une politique de contestation reposant sur trois principes : la non-violence, la symbolique et l'encadrement. Il s'agit de conquérir, sans coup porter, une position toujours plus avancée dans la rue (quelques mètres dans la "zone rouge" de Gênes lors des affrontements anti-G8 par exemple) comme dans les institutions, dans le but de mobiliser toujours davantage la société civile et, un jour, d'occuper les instances stratégiques du pouvoir. Les affrontements avec les forces de l'ordre sont donc préparés et négociés à l'avance. Tandis que les *Tute Bianche* exposent leur objectif aux forces de l'ordre, ces dernières établissent une limite géographique au-delà de laquelle elles chargeront les manifestants de manière symbolique, comme l'explique Wu Ming 4 :

> Le scénario prévoyait que le cortège s'arrête un peu après le croisement entre la rue Indipendenza et la rue Righi. Là, ils nous auraient chargés, nous aurions dû reculer lentement et nous disperser calmement par la rue Righi. C'est ce qui avait été convenu avec la préfecture de police[562].

Il s'agit donc de créer un spectacle de contestation pacifique par lequel la Multitude se met en scène et tente de gagner toujours plus de terrain, au sens pratique mais aussi au sens médiatique, ce qui n'est pas sans rappeler les théories de Guy Debord dans *La société du spectacle*, les fondements de la postmodernité, mais également les pratiques de Luther Blissett en matière de "guérilla de la communication". Même dans sa démarche politique,

---

[560] WU MING, « Un regalo dalle scimmie », in *Giap* n°6, IX[e] serie, (« Dieci anni fa usciva *Q* »), 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm#0>.

[561] L'ouvrage polémique *Negrisme & Tute bianche : une contre-révolution de gauche*, extrêmement critique envers l'évolution de la pensée de Toni Negri depuis son rôle dans l'Autonomie ouvrière jusqu'à la publication d'*Empire*, met en évidence les liens entre le Negrisme et le mouvement des *Tute Bianche*. GRIPHOS *et alii*, *Negrisme & Tute bianche : une contre-révolution de gauche*, Nancy, Mutines Séditions, 2004, <http://mutineseditions.free.fr/negrisme/bronegri.pdf>.

[562] WU MING 4, « Il grande teatro dell'armata Brancaleone », in *Giap*, n°12, (« Wu Ming Si' da Bologna ad Asti »), 17/06/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap12.htm>. « Il copione prevedeva che il corteo si fermasse poco oltre l'incrocio tra via Indipendenza e via Righi. Lì ci avrebbero caricato, noi saremmo dovuti arretrare lentamente e defluire in via Righi in buon ordine. Questo era stato pattuito con la questura. »

Wu Ming est adepte du second degré, de la parodie et de la réinterprétation, comme en témoignent ces mots de Wu Ming 4 qui rapporte son expérience en première ligne des *Tute Bianche* lors des journées de Bologne en 2000 :

> Le matin du 14 juin à Bologne, j'ai assisté à l'organisation d'un théâtre de guerre exemplaire et j'ai participé à une extraordinaire victoire de la communication, et donc, par définition, de la politique.
> Heureusement je me suis retrouvé dans un théâtre.
> Heureusement je faisais partie d'une chorégraphie.
> Heureusement j'ai pu compter sur une mise en scène intelligente.
> Et heureusement, avec cinq cents autres personnes, j'ai réussi à rester calme. Si tout cela n'avait pas eu lieu, si la mise en scène avait cédé, si la chorégraphie s'était écroulée, si au lieu de la simulation de la bataille je m'étais retrouvé dans un véritable affrontement de terrain, si quelqu'un avait perdu son sang froid… Si tout cela avait eu lieu à cette heure-ci je serais sans doute à l'hôpital avec les os brisés et les *Tute Bianche* passeraient aux yeux de tous pour une bande de voyous violents.
> […]
> Sans parler du spectaculaire effet scénique de la tortue romaine qui résiste au choc sans se décomposer. C'est plus que du théâtre : c'est du grand cinéma, ça ressemblait à une scène de *Any given Sunday* d'Oliver Stone ! Un film exaltant, justement[563].

Cette position pacifiste et conciliante est même teintée de morale chrétienne, comme le remarque Leonardo Lippolis à la lecture de ces propos de Wu Ming 3 : « Et si le plomb et le sang sont les symboles que l'Empire arbore sur ses étendards, pour nous je propose nos corps, le pain et l'eau, car au fond, nous n'avons besoin de rien d'autre[564] ».

---

[563] *Ibid*. « La mattina del 14 giugno a Bologna, ho assistito all'allestimento di un esemplare teatro bellico e ho partecipato a una straordinaria vittoria comunicativa, quindi *par exellance* [sic] politica. Per fortuna mi sono ritrovato dentro un teatro. Per fortuna sono stato parte di una coreografia. Per fortuna ho potuto contare su una regia sapiente. E per fortuna, insieme ad altri cinquecento, sono riuscito a mantenere il sangue freddo. Se tutto questo non fosse stato, se la regia fosse saltata, se la coreografia fosse crollata, se invece della simulazione della battaglia mi fossi ritrovato in un vero scontro campale, se il teatro bellico si fosse trasformato in guerriglia urbana, se a qualcuno fossero saltati i nervi… Se tutto questo fosse successo adesso forse sarei all'ospedale con le ossa rotte e agli occhi della gente le tute bianche sarebbero una banda di teppisti facinorosi. [...] Per non parlare dello spettacolare effetto scenico della testuggine che regge l'urto, senza spezzarsi. Questo è più che teatro : è grande cinema, sembrava una scena di *Any given sunday*, di Oliver Stone ! Un film esaltante appunto. »

[564] WU MING 3, « Il giorno del progetto », *op. cit.* « E se il piombo e il sangue sono i simboli che l'Impero erge sui suoi vessilli, per noi propongo i nostri corpi, il pane e l'acqua, che in fondo, non abbiamo bisogno d'altro »; et voir LIPPOLIS Leonardo, « Le tute bianche si sono perse a Genova », *op. cit.*, p. 18.

Cette position ne manque pas de susciter les critiques de la part d'une frange considérable du mouvement altermondialiste qui ne se reconnaît pas nécessairement dans la politique des *Tute Bianche*. S'y opposent notamment les Black Blocs, dont le mode d'action se fonde sur le recours à la violence. Ce contraste éclate au grand jour à Gênes lors des journées de juillet 2001. Les *Tute Bianche*, qui abandonnent leur tenue caractéristique avant d'aller défiler, y connaissent une fin brutale, qui marque l'échec de leur politique de spectacle de rue, de « théâtre de la guerre[565] » organisé en négociation avec les forces de l'ordre. Ce qui devait être un affrontement symbolique savamment orchestré, en accord avec la police, se transforme en affrontement réel et débouche sur la mort de l'un des manifestants, Carlo Giuliani. Alors que les *Tute Bianche* affirment qu'« il faut distinguer les artifices rhétoriques, dont l'usage est strictement communicatif, des objectifs politiques réels[566] », certains manifestants ne font pas de différence entre objectifs médiatiques et action concrète. La conciliation de messages violents et d'actes non-violents atteint ses limites, comme l'indique Oreste Scalzone, cofondateur de Potere Operaio aux côtés de Toni Negri :

> Comment peut-on mener, pendant des semaines, une "guérilla médiatique" en disant « Nous violerons la zone rouge, nous casserons tout », utiliser des symboliques excessivement militaires, belliqueuses, quitte à préciser ensuite « évidemment tout ceci est métaphorique, ludique, laissez-nous faire, nous venons avec des pistolets à eau… » et ensuite aller dire à ceux qui vont tout casser avec des pierres, ou bien, tout aussi symboliquement, cassent les vitrines des banques et provoquent des émeutes, qu'ils ne sont rien d'autres que des brutes, qu'ils ne comprennent pas les sous-entendus, qu'ils n'ont pas d'humour et qu'ils ont tout gâché[567] ?

La meilleure illustration de cette limite est sans doute livrée par l'un des membres du collectif, dans un article paru sur *Giap* et intitulé « Mi dispiace per le tue costole ». Wu

---

[565] WU MING 4, « Il grande teatro dell'armata Brancaleone », *op. cit.* « Ma abbiamo vinto proprio perché il teatro della guerra ha funzionato. »

[566] *Ibid.* « Occorre distinguere gli artifici retorici ad uso strettamente comunicativo dagli obiettivi politici reali ».

[567] Oreste Scalzone, in LIPPOLIS Leonardo, « Le tute bianche si sono perse a Genova », *op. cit.* « Come si fa a fare per settimane una "guerriglia mediatica" dicendo "Violeremo la zona rossa, sfonderemo", usare simbologie ossessivamente militari, guerresche salvo poi precisare "naturalmente, tutto è metaforico, ludico, lasciateci fare, veniamo con le pistole ad acqua…" e poi, a quelli che a sfondare ci vanno con le pietre, oppure altrettanto simbolicamente, sfondano vetrine di banche o fanno riots, andare a dire che come minimo sono dei rozzi, che non capiscono i sottintesi, non hanno humour e hanno rovinato tutto ? »

Ming 4 y raconte un épisode de la journée du 20 juillet 2001, le lendemain de la mort de Carlo Giuliani, au cours duquel, afin de maintenir le caractère pacifiste du cortège, il a recours à la violence "malgré lui" et fêle deux côtes d'un manifestant aux intentions violentes[568]. Wu Ming 1 vit sensiblement la même expérience :

> Samedi nous avons décidé de tenir à l'écart de notre troupe des gens qui avaient des barres ou des pierres. […] Il nous est sans doute aussi arrivé de frapper quelqu'un qui n'avait rien à voir là-dedans, et si cela a eu lieu, nous en sommes désolés, mais nous devions protéger notre groupe d'affinité des infiltrations et des provocations[569].

L'expérience des *Tute Bianche* s'achève à Gênes en 2001, lorsque le mouvement s'auto-dissout avant les manifestations, et défile donc sans combinaison. La raison invoquée par Wu Ming au nom des *Tute Bianche* est le souhait de « se perdre dans la Multitude[570] » et d'empêcher que le "non-mouvement" finisse par devenir un groupe et un programme identifiés. Mais plus que la décision d'autodissolution, c'est l'échec des journées génoises qui marque la fin des *Tute Bianche*. A la suite de cette dissolution apparaît le mouvement des *disobbedienti*. Wu Ming, qui vient tout juste de voir le jour suite au *seppuku* du LBP, rompt alors ses liens avec Luca Casarini, et prend ses distances avec l'altermondialisme de la rue :

> Jour après jour, l'articulation italienne de ce mouvement, plus global que jamais, prenait de moins en moins ses distances avec le surnom "no global", et se limita petit à petit à une présence marginale, se réduisit à un inter-groupes qui occupait l'espace de l'extrême gauche traditionnelle. […]

---

[568] WU MING 4, « Mi dispiace per le tue costole », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 26/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>, *Giap !*, *op*. *cit*. pp. 120-121.

[569] WU MING 1, « Il magical mystery tour del falso Black Bloc a Genova », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 22/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>. « Sabato noi abbiamo deciso di tenere fuori dal nostro spezzone gente con spranghe o pietre. […] Probabilmente ci è capitato di picchiare anche qualcuno che non c'entrava, e se è successo ci dispiace, ma dovevamo proteggere il nostro gruppo d'affinità da infiltrazioni e provocazioni. »

[570] « Heureusement nous décidâmes d'en finir et d'enlever nos combinaisons blanches peu avant Gênes, car elles étaient devenues un signe distinctif, et nous voulions nous perdre dans la multitude », WU MING 1, « Tute bianche : la prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe », *op*. *cit*., p. 36. « Fortunatamente, decidemmo di smetterla e di toglierci la tuta bianca poco prima di Genova, dal momento che era diventata un tratto identitario, e noi volevamo perderci nelle moltitudini. »

> Une soi-disant avant-garde d'ex-*Tute Bianche* s'embarqua dans de nouveaux projets qui nous parurent grotesques […]. Cela n'avait d'ailleurs rien d'extraordinaire : de pareils choix ont toujours eu lieu au déclin d'un cycle de luttes.
>
> Tout compte fait, notre collaboration avec ce réseau avait duré à peine plus d'un an (depuis les mobilisations anti-OCDE de Bologne jusqu'aux spasmes de l'après-Gênes). Ainsi passe la gloire du monde[571].

La collaboration avec les *Tute Bianche*, que Wu Ming présentait dans un premier temps comme un phénomène typiquement blissettien, en profonde affinité avec son idéologie, aura finalement été de courte durée.

1. 1. 3. La littérature instrument du combat politique de Wu Ming

Au sein du mouvement altermondialiste auquel les membres du collectif participent, *L'œil de Carafa* connaît un certain succès et devient un instrument de la lutte. La révolte des Rustauds est prise en exemple par tous ceux qui souhaitent défier à leur tour les puissants de ce monde. Le roman développe le mythe des subalternes prenant leur destin en main et tentant à tout prix de renverser ceux qui les assujettissent. Wu Ming le transpose dans la réalité à partir des manifestations de Seattle en 1999. A Prague comme à Gênes, des manifestants scandent alors l'espression de Thomas Müntzer "Omnia sunt communia".

En juillet 2001, Wu Ming rédige un texte intitulé « Des multitudes en marche contre l'Empire et vers Gênes », qu'il propose à une assemblée des *Tute Bianche* et publie dans sa *newsletter*. Le texte exhorte la Multitude, l'armée de la désobéissance, à se rendre à Gênes, à manifester contre l'Empire et à se battre contre « quiconque se veut maître des personnes, des champs, des bois et des cours d'eau, gouverne par l'arbitraire, impose l'ordre de

---

[571] WU MING, « Frankenstein e Frankenhausen », *op. cit.* « Giorno dopo giorno, l'articolazione italiana del movimento più globale di sempre prendeva sempre meno le distanze dal nomignolo "no global", e pian piano regredì a presenza marginale, si ridusse a un inter-gruppi che occupava lo spazio dell'estrema sinistra tradizionale. [...] Una sedicente avanguardia di ex-tute bianche si imbarcò in nuovi progetti che noi ritenemmo grotteschi [...]. Del resto, non c'era nulla di straordinario : simili scelte si son sempre viste, al tramonto di un ciclo di lotte. A ben vedere, la collaborazione tra noi e quel network era durata poco più di un anno (dalle mobilitazioni anti-OCSE di Bologna agli spasmi del dopo-Genova). Così passa la gloria del mondo. »

l'Empire, réduit les communautés à la misère[572] ». Le texte, écrit mais non signé par Wu Ming[573], est une longue énumération de comparaisons historiques avec différents épisodes de révolutions paysannes ou prolétaires : de la Jacquerie en 1358 à la mutinerie des ouvriers de Cambridgeshire en 1830, en passant par la révolte des *Ciompi* de Florence en 1378, le soulèvement des Hussites et Taboristes en Bohême en 1419, et celui des paysans de Thomas Müntzer en 1524. Wu Ming place les altermondialistes dans la continuité de ces révolutionnaires du passé, parce qu'ils mettent en évidence, selon ses propres termes, « la lente formation de la conscience d'une classe universelle[574] ».

Lors des événements de Gênes, c'est-à-dire dans les tout premiers moments de Wu Ming, l'instrumentalisation de la littérature, et en l'occurrence de son roman, au service de la cause politique est clairement assumée : « Nous sommes des romanciers. Nous avons cherché à contribuer au mouvement global *en utilisant aussi et surtout les instruments de la littérature*[575] ».

D'autres textes mettant en scène des personnages de *L'œil de Carafa* sont rédigés par le collectif et destinés à nourrir le mouvement altermondialiste. C'est le cas de la « Lettera agli indecisi della Selva Europa », signée du nom du protagoniste de *L'œil de Carafa*,

---

[572] WU MING, « Des multitudes d'Europe en marche contre l'Empire et vers Gênes », traduit par QUADRUPPANI Serge, *wumingfoundation.com*, *op. cit.*

[573] Dans un premier temps, Wu Ming a cherché à minimiser sa participation à la conception de ce texte : « nous faisons peut-être partie des inspirateurs du texte "Des multitudes d'Europe…", mais nous n'en sommes pas les uniques auteurs. Plus qu'un manifeste culturel, il s'agit d'une proclamation, qui a été écrite par une vaste communauté de personnes », WU MING, « A proposito di "dalle moltitudini d'Europa…" », in *Giap*, n°42, (« A che punto è Wu Ming e come potete aiutarci »), 14/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap42.html>. « può anche darsi che siamo gli ispiratori del testo "Dalle moltitudini d'Europa...", ma non ne siamo gli unici autori. Più che di un "manifesto culturale" si tratta di un proclama, e lo ha scritto una vasta comunità di persone » ; mais le collectif est revenu sur ses propos en 2009 : « Par exemple, même s'il n'était pas signé, tout le monde savait que c'était nous qui avions écrit l'appel "Des multitudes d'Europe en marche contre l'Empire et vers Gênes", qui, au printemps 2001, fut sans cesse publié, photocopié, imprimé sur des tracts et des revues, récité, transmis à la radio, écrit sur les murs etc. », WU MING, « "Quelli di Seattle", ovvero : il castello sotto asseddio (1999-2001) », *op. cit.* « Ad esempio, anche se non era firmato, tutti sapevano che avevamo scritto noi l'appello *Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'impero e verso Genova*, che nella primavera del 2001 fu continuamente inoltrato, fotocopiato, stampato su volantini e riviste, recitato, trasmesso alla radio, scritto sui muri etc. ». En 2003 le texte a été publié dans WU MING, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 57-62.

[574] WU MING, « A proposito di "dalle moltitudini d'Europa…" », *op. cit.* « il lento formarsi della coscienza di una classe universale ».

[575] WU MING, « Mitopoiesi », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/mitopoiesi.html>. « Noi siamo scrittori di narrativa. Abbiamo cercato di dare un contributo al movimento globale *anche e soprattutto usando gli strumenti della letteratura*. » (En italique dans le texte).

« Capitano Gert dal Pozzo dalla Selva Europa, pianeta Terra » et présentée ainsi par Wu Ming 4 : « Aujourd'hui nous avons reçu la lettre d'un vieil ami, adressée à nous tous. Nous pensons interpréter sa volonté en la rendant publique ». Le texte commence ainsi :

> Chers frères et sœurs, au mois de juillet aura lieu à Gênes la Diète des Puissants de la Terre. Huit seigneurs du monde réunis pour banqueter et décider de notre futur à tous. Aucune de nos voix ne sera portée parmi eux, et pourtant nos vies sont pendues au fil de leurs décisions. Même sans invitation, nous nous y rendrons, afin de faire entendre nos voix divergentes. Nous serons accueillis par les remparts et les armées.
> Ils nous ordonneront de nous disperser.
> Nous désobéirons[576].

Un autre texte, « All'illustrissimo Signore della Terra in Genova, oggi "cuore dell'Impero"[577] », adressé à "votre Seigneurie", est en revanche signé par l'ennemi de Gert, l'espion Qoelet, grâce auquel Wu Ming donne le point de vue de l'ennemi capitaliste. La lettre de Qoelet est présentée par Wu Ming comme « une dépêche aventureusement interceptée dans des circonstances que je ne peux pas relater […]. Vous trouverez ci-après la reproduction fidèle du texte[578] ».

Un autre texte encore, intitulé « Lettera all'esercito dei sognatori in marcia verso Genova[579] » donne la parole à un personnage historique récupéré par Wu Ming pour accréditer la cause des *Tute Bianche* : Giuseppe Garibaldi. Le spectre du "père de la patrie" aurait participé à différents mouvements internationaux : ceux des *sem terra* brésiliens, des indigènes Uwa en Colombie, des Zapatistes mexicains, il aurait voyagé en Afrique, en

---

[576] WU MING, « "Lettera agli indecisi della selva Europa" (di Gert del Pozzo) », in *Giap*, (« speciale G8 : conflitto e consenso »), 12/06/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap_G8.html>, *Giap !*, *op. cit.*, p. 54. « Ci è giunta oggi la lettera di un vecchio amico, indirizzata a tutti noi. Crediamo di interpretare la sua volontà rendendola pubblica » ; « Fratelli e sorelle, nel mese di luglio a Genova si terrà la Dieta dei Grandi della Terra. Otto signori del mondo riuniti per banchettare e decidere il futuro di tutti. Nessuna delle nostre ragioni sederà con loro, eppure le nostre vite sono appese al filo di quelle decisioni. Anche senza invito, andremo là per gridare ragioni differenti. Ad accoglierci troveremo muraglie ed eserciti. Ci ordineranno di disperderci. Noi disobbediremo ».

[577] WU MING, « All'illustrissimo Signore della Terra in Genova, oggi "cuore dell'Impero" », 06/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/garibaldi.html>, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 71-74. Une autre lettre signée Q est rédigée par Wu Ming : « Lettera data in Genova, il giorno 28 di luglio 2001 », in *Sabato sera*, 07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/garibaldi.html>, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 78-79.

[578] WU MING, « All'illustrissimo Signore della Terra in Genova, oggi "cuore dell'Impero" », *op. cit.*, p. 71.

[579] WU MING, « Lettera all'esercito dei sognatori in marcia verso Genova », 06/2001, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 68-70.

Asie, et suivrait désormais les altermondialistes et les *Tute Bianche*. Par cette récupération, Wu Ming entend montrer la globalité du mouvement, et justifier ainsi le concept de Multitude[580] : « C'est toujours le même combat : celui des humbles, des déshérités, des hommes et des femmes qui veulent être libres, contre les tyrans et les exploiteurs, les politiciens et les maîtres de la Terre[581] ».

La fondation Wu Ming voit donc le jour dans un contexte très politisé, contexte dans lequel le premier roman du collectif connaît une seconde vie comme instrument de cette lutte. Dans un premier temps galvanisé par le succès de son action mythopoïétique, par la traduction dans la réalité du mythe qu'il a construit dans un roman, le collectif est toutefois durablement marqué par le sort des manifestants venus crier leur mécontentement lors du sommet du G8 à Gênes.

Après les violentes répressions et la mort de Carlo Giuliani, Wu Ming poursuit le parallèle avec *L'œil de Carafa* et qualifie les journées génoises de "Frankenhausen" du mouvement. Il fait référence au bain de sang qui clôt l'insurrection menée par Thomas Münzer : « Certains compagnons ont dit que Gênes avait été notre Frankenhausen. Tandis que je grimpais la colline avec les flics aux trousses, j'ai pensé que ces compagnons avaient raison[582] » écrit ainsi Wu Ming 5 dans les jours qui suivent le G8.

Alors que quelques jours plus tôt, Wu Ming 5 déclarait encore, au nom des *Tute Bianche* : « Aujourd'hui, la gauche de ce pays, c'est nous[583] », et se posait sans équivoque comme acteur sur l'échiquier politique, s'opposant aussi bien à la droite qu'à la gauche institutionnelle, le collectif va changer d'attitude. Après le G8, il se déclare en effet responsable d'avoir conduit des manifestants dans les rues de Gênes. Se qualifiant de

---

[580] Pour le concept de Multitude et la référence à Toni Negri, voir BUI Roberto, « Una bestia troppo grossa per le tagliole – Note sul 10 novembre, le moltitudini, l'impero la politica e le merde di cane », *wumingfoundation.com*, 11/11/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/post10novembre.html>.

[581] WU MING, « Lettera all'esercito dei sognatori in marcia verso Genova », *op. cit.*, p. 69. « La lotta è sempre la stessa : gli umili, i diseredati, gli uomini e le donne che vogliono essere liberi, contro i tiranni e gli sfruttatori, i politicanti e i padroni della Terra. »

[582] WU MING 5, « Ma chi cazzo è 'sto frank henausen che nominate sempre? », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 26/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 117. « Genova è stata la nostra Frankenhausen, ha detto qualche compagno. Mentre scalavo la collina con gli sbirri alle spalle, ho pensato che quei compagni avessero ragione. »

[583] *Ibid.*, p. 118. « Noi siamo, oggi, la sinistra di questo paese. »

« bureau d'agitprop[584] », il considère avoir outrepassé son rôle d'écrivain, avoir utilisé, et même forcé la fiction pour modeler la réalité. La leçon que Wu Ming tire des événements de Gênes est double : il estime d'une part avoir obtenu la confirmation de la puissance de la mythopoïèse, de l'emprise de la littérature sur les individus et, d'autre part, il mesure les dangers et les dérives que peut engendrer la manipulation des mythes.

Il prend conscience d'avoir franchi la ligne jaune, celle qui sépare d'un côté l'élaboration des mythes, leur proposition aux lecteurs, le développement de leur force évocatrice par la communauté et, de l'autre, l'exhortation d'un individu ou d'un petit groupe à inscrire une communauté entière dans le mythe sans lui laisser possibilité de le critiquer, ou de l'amender. Le collectif estime avoir lui-même cédé à ce qu'il prétendait combattre par la mythopoïèse : la simplification et la sclérose du mythe, son détournement à des fins péremptoires.

> C'est au mouvement tout entier, à la communauté ou à la classe sociale, qu'il revient de solliciter les mythes et de les maintenir en vie. Aucun groupe individuel ne peut s'en auto-proclamer responsable. Nous, en revanche, nous avons fini par devenir des "techniciens" de la manipulation des métaphores et de l'évocation des mythes[585].

Cette soi-disant prise de conscience, tout comme le changement d'attitude qui en découle, ont lieu progressivement et de manière peu cohérente. Au printemps 2002, Wu Ming 4 fait en effet partie du groupe d'artistes, activistes et parlementaires qui se rend au Proche-

---

[584] « L'histoire, c'est qu'on avait écrit ce "fameux" texte : "Des multitudes d'Europe en marche contre l'Empire et vers Gênes". Il avait été proposé à une assemblée des "*Tute Bianche*" où nous l'avions lu à haute voix. Alors ce texte a commencé à être diffusé un peu partout : on l'a retrouvé sur une série de flyers, sur des sites, dans des revues. Des acteurs l'ont récité et on l'a transmis à la radio. Seulement nous, on ne l'avait même pas signé "Wu Ming" parce qu'on estimait qu'il devait être « du mouvement ». Ce n'est que plus tard qu'il est devenu un texte du Wu Ming – et que, du coup, nous, on est devenu une sorte de bureau d'agitprop. C'est-à-dire qu'à un moment donné, tout s'est passé comme si on voulait faire de nous les délégués à la création de mythes. » in WU MING 1, WU MING 2, « La narration comme technique de lutte », in *Politique*, n°56, (« La diversité : une idée à la mode »), 10/2008, <http://politique.eu.org/spip.php?article735>.

"Agitprop" est l'acronyme de "Département pour l'agitation et la propagande" , organe des comités centraux et régionaux du Parti communiste soviétique. Voir « Agitprop », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Agitprop>.

[585] WU MING, « Frankenstein e Frankenhausen », *op. cit.* « Spetta a un intero movimento, comunità o classe sociale maneggiare i miti e mantenerli vivi. Nessun gruppo separato può auto-incaricarsi di questo. Noi, invece, finimmo per diventare "funzionari" alla manipolazione delle metafore e all'evocazione dei miti. »

Orient pour venir en aide au groupe « Action for Peace in Palestine[586] » et raconte son voyage sur *wumingfoundation.com* dans un texte qu'il signe de son pseudonyme d'auteur. Ce n'est que longtemps après les faits de 2001, que le collectif revient véritablement sur ce qu'il considère être sa responsabilité dans les événements de Gênes, tout en continuant de tisser les métaphores mythopoïétiques. En 2008, dans *Grand River*, Wu Ming écrit ainsi : « A Gênes, je pleurai. Pas seulement à cause des gaz lacrymogènes. A cause de la peur, du désarroi, de l'impuissance et de la responsabilité d'avoir conduit là de nombreuses personnes, dans un piège préparé de longue date. Je pleurai longuement[587] ». L'allusion à un piège tendu depuis longtemps et dans lequel les manifestants seraient tombés, rappelle celui de la bataille de Frankenhausen, tendu dans le roman par Qoelet à Thomas Münzer et aux paysans qui le suivaient. En 2009, Wu Ming persévère dans son *mea culpa*, tout en continuant de mettre en valeur, de manière très affectée, son rôle dans les événements de Gênes : « Notre responsabilité ne doit pas être sous-estimée. Nous, Wu Ming, fûmes parmi les plus zélés à exhorter les gens à se rendre à Gênes, et plus que d'autres nous aidâmes le pouvoir à tendre l'embuscade[588] ». Alessandro Dal Lago souligne à ce propos « l'extraordinaire immodestie de ceux qui croient qu'un roman (et ses auteurs) ait pu s'être trouvé "au centre" d'une mobilisation de "multitudes"[589] ». C'est donc paradoxalement en continuant de tisser la métaphore entre son roman et les événements de Gênes que le collectif se reproche d'avoir forcé le calque entre fiction et réalité.

En raison de cette responsabilité réelle ou supposée, Wu Ming va donc progressivement changer de comportement. Il ne cesse pas de s'impliquer dans des causes publiques, mais ne s'expose plus de la même manière. Il prend garde à ne plus jouer le rôle d'instigateur politique, comme il le précise *a posteriori* dans un article de Giap datant de 2009 :

---

[586] WU MING 4, « Welcome to Israel », *wumingfoundation.com*, 05/04/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap9ns.html>, *Giap !*, *op. cit.*, pp. 129-138.

[587] WU MING, *Grand river*, *op. cit*, p. 183. « A Genova piansi. Non solo per i lacrimogeni. Per la paura, lo sgomento, l'impotenza, la responsabilità di aver condotto lì molta gente, in una trappola preparata da tempo. Piansi a lungo. »

[588] WU MING, « Frankenstein e Frankenhausen », *op. cit.* « È impossibile sminuire le nostre responsabilità. Noi Wu Ming fummo tra i più zelanti nell'esortare la gente ad andare a Genova, e più di altri aiutammo il potere a tendere l'imboscata. »

[589] DAL LAGO Alessandro, *Eroi di carta, Il caso Gomorra e altre epopee*, *op. cit.*, p. 146. « la straordinaria immodestia di chi ritiene che un romanzo (con i suoi autori) si sia trovato "al centro" di una mobilitazione di "moltitudini" ».

> A partir de ce moment, nous avons consacré notre temps et nos efforts à serrer les vis de notre projet littéraire, nous avons écrit de nouveaux romans et essais, nous avons étendu et consolidé notre présence dans la culture et dans l'industrie culturelle de ce pays. Bien loin d'avoir abandonné la lutte, une chose est claire : plus jamais nous ne jouerons aux petits docteurs Frankenstein avec les mythes instrumentalisés[590].

Les débuts de Wu Ming sont donc placés sous le signe de l'activisme politique, et son activité littéraire apparaît en partie instrumentalisée au service de la cause altermondialiste. Le collectif va opérer un tournant, et chercher à établir un nouvel équilibre entre ses engagements politiques et son activité littéraire.

Il abandonne alors la rue, mais ne se dépare pas pour autant de ses engagements qui continuent d'apparaître à tous les niveaux de son activité : sur son site Internet, dans ses publications, dans ses romans.

1. 2. Wu Ming à la recherche d'un compromis

A travers l'analyse de trois aspects de la production de Wu Ming (l'iconographie de son site, ses prises de position et la vision de l'Italie qu'il véhicule dans ses articles et dans ses romans, sa défense dans le texte et le paratexte de la cause écologiste), nous verrons comment Wu Ming tente de conjuguer engagement politique et activité littéraire sans instrumentaliser ouvertement la seconde au profit de la première.

1. 2. 1. Iconographie : le compromis politique à travers la double lecture

Le difficile équilibre à maintenir entre s'engager et guider un mouvement, ainsi que l'ambiguïté qui réside entre la volonté de défendre un projet politique et celle de ne pas se poser comme *spin doctor* apparaissent dans l'iconographie des sites de Wu Ming.

[590] WU MING, « Frankenstein e Frankenhausen », *op. cit.* « Da quei giorni, abbiamo dedicato tempo e sforzi a stringere le viti del nostro progetto letterario, abbiamo scritto nuovi romanzi e saggi, abbiamo esteso e consolidato la nostra presenza nella cultura e nell'industria culturale di questo paese. Ben lungi dall'aver abbandonato la lotta, abbiamo comunque ben chiaro un intento: non faremo mai più i dottorini Frankenstein coi miti tecnicizzati. »

Au-delà des mots, l'iconographie de *wumingfoundation.com*, puis celle du blog *Giap*, donnent une représentation fortement politisée du collectif, à l'image de la photographie d'un soldat de l'EZLN présente sur la page de présentation du collectif[591]. Les images retenues par le collectif pour illustrer les différentes sections de son site Internet et de son blog se rattachent en effet souvent à l'univers politique. Certaines d'entre elles représentent des personnages politiques historiques, dont le plus emblématique est Nasser : son visage reproduit quatre fois à l'identique est celui des quatre musiciens qui symbolisent le collectif. L'utilisation de l'image du président égyptien, chef de file des mouvements nationalistes arabes et figure phare du mouvement des Non-alignés, se veut l'illustration d'une vision postcoloniale du monde, des velléités révolutionnaires du collectif et de son opposition à l'hégémonie du capitalisme occidental.

Autre personnage politique, le colonel Võ Nguyên Giap, dont le portrait illustre tout naturellement le lien vers les archives de la *newsletter* éponyme et, depuis 2010, vers le blog qui lui a succédé. Le Général vietnamien, vainqueur de la bataille de Diên Biên Phu contre l'armée coloniale française, et acteur de la guerre du Vietnam contre l'armée américaine, incarne les valeurs de la résistance à l'oppresseur et du communisme.

Pour accéder à la liste des sites amis du collectif, l'internaute est invité à cliquer sur un personnage aux dimensions très réduites, dont on devine difficilement le visage. Il s'agit d'un montage photographique représentant un corps d'homme torse nu, un pied chaussé relevé, un poing levé prêt à frapper et faisant signe de l'autre main d'approcher pour se battre, surmonté du visage de Karl Marx. L'image produit un effet comique du fait de l'écart entre d'un côté un corps jeune, dénudé, dans une attitude de lutte physique, et de l'autre le visage du penseur socialiste. Cette image illustre les valeurs de la fondation Wu Ming : le collectif affirme son lien avec le penseur révolutionnaire et confirme son caractère offensif, son engagement dans un combat idéologique de type marxiste.

Une pièce de monnaie représentant le Che dans la pose rendue immortelle par le photographe Alberto Korda, avec l'inscription "patria o muerte", illustre le lien vers l'achat en ligne des livres de Wu Ming. Ici aussi, l'humour est de mise ; le choix d'une pièce de

[591] Cette analyse a en partie été faite avant la conversion du site *wumingfoundation.com* vers le blog *Giap*. En conséquence, certaines images que nous évoquons ne sont plus accessibles en ligne, ou bien n'illustrent plus les sections indiquées, c'est pourquoi nous les reportons à l'annexe 9.

monnaie à l'effigie du révolutionnaire, dont l'image a été galvaudée par l'industrie culturelle, pour illustrer une section vouée à la vente des livres du collectif est un clin d'œil malicieux au fait d'assumer de se vendre.

Une autre image illustre de manière à la fois politique et ironique le site de Wu Ming. Pour annoncer la section "livres" du site, le collectif a inséré une image de propagande issue de la Chine maoïste des années soixante sur laquelle figure un ouvrier agricole au volant de son tracteur, brandissant un exemplaire du Petit Livre rouge. Il faut y voir une référence ironique à l'auto-propagande, bien plus qu'un hommage au livre des citations de Mao Zedong.

Toutefois, la double lecture possible de cette image, ainsi que de toutes les illustrations mentionnées, interroge sur les motivations du collectif. Dans son introduction à *Giap !*, le journaliste Tommaso De Lorenzis donne son interprétation de l'iconographie choisie par Wu Ming pour son site. Selon lui, elle est un prolongement de l'activité mythopoïétique du collectif :

> Le choix iconographique du site *wumingfoundation.com* appuie de façon cohérente le procédé qui agit sur le matériel mythique avec une tension vigoureusement déroutante. Le visage d'Antonio Gramsci monté sur le corps d'un santon hindou, le visage barbu de Marx associé à la musculature d'un skinhead, le Che avec un long keffieh palestinien sont autant d'exemples qui illustrent cette pratique. […] Cette forme de mythopoïèse opère à travers d'imprévisibles syncrétismes, fait référence à des époques différentes, représente, avec une saine pointe d'associationnisme néo-surréaliste, l'idée que tant d'autres mondes ont été et sont possibles[592].

Plus que la représentation d'autres mondes possibles, il nous semble que le discours ambivalent qui émerge de cette galerie de personnages traduit la résignation de Wu Ming à se conformer à un rôle plus mesuré d'auteur engagé à l'heure de la postmodernité, tel que Raffaele Donnarumma l'a mis en évidence :

---

[592] DE LORENZIS Tommaso, introduction à WU MING, *Giap !*, *op. cit.*, pp. XX-XXI. « la scelta iconografica del sito wumingfoundation.com fiancheggia organicamente il procedimento che agisce sul materiale mitico con una vigorosa tensione spiazzante. Il viso di Antonio Gramsci montato sul corpo di un santone induista, il volto barbuto di Marx associato alla muscolatura di uno skinhead, Guevara con una lunga kaffiya palestinese sono alcuni esempi che illustrano la pratica. [...] Questa forma di mitopoiesi opera attraverso imprevedibili sincretismi, si riferisce a tempi diversi, rappresenta, con una punta di sano associazionismo neosurrealista, l'idea che tanti altri mondi sono stati e sono possibili. »

> L'époque postmoderne et l'histoire italienne récente ont balayé, en même temps que les partis de masse, non seulement les intellectuels organiques, mais aussi la présence de partis en mesure d'exercer une quelconque forme d'action culturelle. Celui qui participe au débat public, sympathise pour telle ou telle formation, parle en tant que citoyen ; exprime des valeurs morales et, plutôt que de partir du sentiment d'appartenance à un groupe, à une classe, à une catégorie, cherche à être entendu de manière transversale par l'opinion publique. Personne, de fait, ne peut prétendre au rôle de leader d'opinion, comme cela est arrivé jusque dans les années soixante-dix[593].

Il semble également qu'au travers de cette galerie d'images proposées par Wu Ming, le collectif place ses lecteurs dans une situation de "double contrainte". Il leur communique son appartenance politique, eu égard aux figures choisies (Karl Marx, Võ Nguyên Giap, Nasser, un soldat de l'EZLN, le Che), tout en montrant les distances qu'il prend avec ces références, en présentant ces différentes images de façon décalée.

Rire aux côtés de Wu Ming des icônes travesties du communisme revient à accepter implicitement que de nos jours, l'engagement politique, pour être valide, doit nécessairement se vivre dans l'ironie et l'auto-dérision. Le lecteur qui s'intéresse au collectif d'auteurs doit au préalable accepter cette "double contrainte" contradictoire en apparence : l'omniprésence du militantisme dans le discours du collectif, et l'absence constante de sérieux dans son traitement.

De manière paradoxale, le fait de revisiter les icônes est un geste typique du postmoderne. Le collectif révéle également une contradiction interne. D'un côté, il prend régulièrement position dans le débat public, mais de l'autre, il semble réfréner certaines de ses velléités politiques, afin de ne pas franchir à nouveau les limites qu'il s'est fixé. La posture décalée de l'iconographie des sites du collectif permet d'afficher une appartenance politique sans que le lecteur puisse jamais faire le départ entre ce qui ressort de l'engagement sincère et ce qui est ironique.

---

[593] DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *op. cit.* p. 43. « L'età postmoderna e la storia italiana recente hanno spazzato via, con i partiti-massa, non solo gli intellettuali organici, ma la presenza di partiti che possano esercitare una qualche forma di azione culturale. Chi si pronuncia sulla vita pubblica, simpatizzi per questa o quella formazione, parla come privato cittadino; esprime valori morali e, anziché partire da un senso di appartenenza a un gruppo, a una classe, a un ceto, cerca un'udienza trasversale presso l'opinione pubblica. Nessuno, di fatto, può pretendere di farsi *opinion maker*, come era accaduto sino agli anni Settanta. »

Ce “jeu de miroirs” n’est pas uniquement présent dans l’iconographie des sites de Wu Ming, on la retrouve aussi, par exemple, lorsque Wu Ming reprend à son compte la réplique de l’acteur Mario Brega (« Moi je n’suis pas communiste comme ça… J’suis communiste COMME ÇAAA !!![594] »). D’autre part, pour continuer de brouiller les cartes, Wu Ming a coutume de systématiquement démentir les rapprochements et raccourcis politiques faits dans la presse à son sujet. Il réfute par exemple l’étiquette d’anarchiste qui lui a souvent été attribuée, ainsi que celle de maoïste[595]. Dans *New Thing*, Wu Ming 1 place dans la bouche de Sonia des propos tirés d’ouvrages de Guy Debord, Mao Zedong, Karl Marx, Hegel ou Toni Negri.

Alors que Luther Blissett, du moins les membres de la cellule bolonaise à laquelle appartenaient les auteurs de Wu Ming, se proclamaient, sans détour ironique, « communistes révolutionnaires[596] », Wu Ming fait le choix de montrer cette même filiation sans la revendiquer de manière sérieuse.

1. 2. 2. Prises de positions

Il s’agit pourtant d’un engagement sincère, presque viscéral, qui plonge ses racines dans l’antifascisme et la résistance. Ces thématiques sont explorées dans plusieurs romans de Wu Ming (*Asce di guerra*, *54*, *Il sentiero degli dei*) et dans le recueil « La prima volta che vidi i fascisti ». Dans plusieurs interviews et articles, Wu Ming propose en outre une réflexion sur les fondements de la pensée communiste et sur les modalités d’application de cette idéologie au XXI^{e} siècle.

---

[594] Réplique du film *Un sacco bello*, VERDONE Carlo (réalisateur), 1980. « Pour faire comprendre notre avis sur la question, dans notre page biographique nous avons chargé le mp3 de Mario Brega qui crie « Moi je n’suis pas communiste comme ça… J’suis communiste COMME ÇAAA !!! », commentaire de Wu Ming 1 du 03/10/2010 à l’article « Il Socrate brasiliano nell’Italia degli anni ‘80 », *Giap*, 01/10/2010, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=1379>. « noi, per far capire come la pensiamo, nella nostra pagina biografica abbiamo caricato l’mp3 di Mario Brega che grida: “Io nun so’ comunista così… So’ comunista COSIIII’!!!” ».

[595] Voir WU MING, « Wu Ming Foundation : Chi siamo, cosa facciamo », *op. cit.*

[596] AA.VV. *Back Pages. Storia di un libro maledetto*, *op. cit.*, chapitre 7. « Tristi sono i tempi in cui a dei comunisti rivoluzionari come noi tocca escortare i presunti liberal-democratici a leggersi Voltaire, Diderot e Montesquieu. »

A l'occasion de la parution du recueil « Make everything new : a project on communism[597] », le collectif rédige un article intitulé « La particella "mu" nella parola "comunismo"[598] » et s'intéresse à l'origine étymologique du mot communisme et étudie la racine "mu". Ce retour aux origines de la doctrine communiste s'inscrit dans la volonté du collectif de soustraire à l'idéologie communiste toutes les connotations galvaudées qui l'entourent : « Grâce aux communistes et aux anticommunistes, aujourd'hui le communisme semble être le thème le plus daté, impopulaire et malmené. Le terme lui-même est mal famé, altéré, ridiculisé, banni des conversations. Il est temps de s'en occuper à nouveau[599] ». Cette même adhésion aux notions fondamentales incarnées par le communisme apparaît dans une interview accordée par Wu Ming 1 et Wu Ming 2 à la revue belge *Politique*, dans laquelle les auteurs défendent le point de vue que « l'idée qui dans l'histoire s'est appelée "communisme" ne mourra pas. L'idée qu'on doit diviser, partager la richesse et produire ensemble ne peut pas disparaître parce que c'est véritablement un besoin[600] ». En s'appuyant notamment sur les résultats d'une étude scientifique qui établit que le cerveau humain est plus enclin à l'empathie et à l'altruisme qu'à l'égoïsme, Wu Ming 1 et Wu Ming 2 affirment :

> Depuis les strates les plus profondes de notre cerveau nous sommes faits pour l'empathie. Et c'est la base du communisme ! Tu peux l'appeler différemment, ne plus utiliser le terme "communisme" mais cette chose-là, elle ne s'en ira pas. Les partis qui se sont dits communistes disparaissent, il y a la répression des luttes, mais ce truc reviendra toujours !
> […]
> Parce qu'on l'a dans l'ADN[601].

De même, dans un article paru sur *Giap* en janvier 2012, Wu Ming 1 s'interroge sur la valeur de la phrase "ni de droite ni de gauche" et prend son propre positionnement politique comme exemple :

---

[597] WATSON Grant (dir.), *Make everything new – A project on communism*, Londres, Book Works, 2006.

[598] WU MING, « La particella "mu" nella parola "comunismo" », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/comunismo.htm>.

[599] *Ibid*. « Grazie a comunisti e anticomunisti, oggi il comunismo sembra essere il tema più datato, impopolare e bistrattato. Il termine stesso è malfamato, adulterato, ridicolizzato, schiodato via dal discorso pubblico. È tempo di tornare a occuparsene. »

[600] WU MING 1, WU MING 2, « La narration comme technique de lutte », *op. cit.*

[601] *Ibid*.

> Moi même je pense que “de gauche” ne suffit pas à décrire mon orientation, et je trouve qu’il est utile d’ajouter des précisions et des qualifications. Je ne suis pas simplement de gauche : je me reconnais dans une branche d’idées révolutionnaires et de luttes pour l’égalité qui traverse les siècles ; je pense que l’espèce humaine – après une rupture radicale préalable dans la temporalité où nous sommes immergés – doit amorcer sa sortie du capitalisme ; je pense que l’objectif à atteindre est la société sans classes etc. Un de mes amis avait l’habitude de dire : « Je ne suis pas de gauche : je suis communiste ! ».
> Cela étant, il est clair que si je dois simplifier et éviter d’ouvrir de trop nombreuses parenthèses, je n’ai pas de problème à dire que je suis de gauche[602].

A côté de ces rares professions de foi, le collectif publie des articles et essais engagés sur Internet, notamment sur *Giap* et sur *Carmilla*, la revue en ligne fondée en 2000 par Valerio Evangelisti. *Carmilla*, outre ceux d’Evangelisti, publie notamment des articles de Giuseppe Genna et Wu Ming. La revue aborde principalement la littérature et la critique littéraire, ainsi que les sujets politiques d’actualité. Elle s’est illustrée lors de l’affaire Cesare Battisti en 2004, en organisant une pétition de solidarité lors de la seconde demande d’extradition le concernant. Les éléments de cette mobilisation ont ensuite donné lieu à la publication d’un recueil intitulé *Il caso Battisti, L’emergenza infinita e i fantasmi del passato*[603] (le cas Battisti, L’urgence infinie et les fantômes du passé), cosigné par Valerio Evangelisti, Giuseppe Genna et Wu Ming 1, et rapportant les interventions d’auteurs et intellectuels français et italiens tels que Girolamo De Michele, Enki Bilal, Bernard-Henry Levy, Daniel Pennac, Serge Quadruppani et Pierre Vidal-Naquet. L’ouvrage reprend le thème de l’urgence comme instrument de pression, déjà évoqué dans *Nemici dello Stato*. Encore une fois, il s’agit pour Wu Ming d’affirmer son engagement contre les lois liberticides.

---

[602] WU MING 1, « Appunti diseguali sulla frase “né destra, né sinistra” », *Giap*, 02/01/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=6524>. « Io stesso penso che “Sinistra” non basti a descrivere le mie posizioni, e trovo utile aggiungere precisazioni e qualificazioni. Io non sono semplicemente di sinistra : io mi riconosco in un *phylum* di idee rivoluzionarie e lotte per l’uguaglianza che attraversa i secoli ; penso che la specie umana – previa una rottura radicale nella temporalità in cui siamo immersi – debba avviare la fuoriuscita dal capitalismo ; penso che l’obiettivo da realizzare sia la società senza classi etc. Un mio amico usava dire : “Io non sono di sinistra : sono comunista !”. Tuttavia, è chiaro che se devo semplificare ed evitare di aprire troppe parentesi, non mi faccio problemi a dire che sono di sinistra. »

[603] EVANGELISTI Valerio, GENNA Giuseppe, WU MING 1 *et alii*, *Il caso Battisti, L’emergenza infinita e i fantasmi del passato*, Rédaction de *Carmilla* (dir.), Rimini, Nda Press, 2004.

Cet engagement dans l'affaire Battisti avait notamment été précédé d'un appel à l'opinion publique française lancé en août 2002 par Valerio Evangelisti, Serge Quadruppani et Wu Ming, au sujet des extraditions de réfugiés politiques italiens en France.

Wu Ming lance ou fait suivre diverses pétitions qui recueillent plus ou moins de succès : contre l'ouverture d'un centre de détention temporaire rue Mattei à Bologne (2000), contre les lois sur l'édition (2001), contre la modification de la loi sur la presse (2001), contre l'extradition en Turquie des militants du DHKC (2004), pour le maintien en activité des bibliothèques siciliennes menacées de fermeture (2004), pour la libération du Dr Hamer (2004), pour le maintien de la gratuité du prêt bibliothécaire (2004), pour le "oui" au référendum sur la recherche sur les cellules souches (2005). En 2006, il organise une vente aux enchères de livres sur le site *eBay* en soutien à une association pour l'instruction des enfants éthiopiens. Plusieurs années après les événements de Gênes, le collectif continue de soutenir des associations qui cherchent à connaître la vérité sur les circonstances de la mort de Carlo Giuliani et sur les violences subies par les manifestants, en organisant notamment une vente sur *eBay* de plusieurs exemplaires de *L'impossibilità di possedere la creatura multipla* de Gilberto Centi. En 2007, le collectif s'insurge contre la politique de répression et d'expulsion des Roms. Toujours en collaboration avec *Carmilla*, Wu Ming et de nombreux auteurs[604], lancent une pétition intitulée « Il triangolo nero », qui recueille plus de 6 000 signatures.

En parallèle de ses prises de positions, le collectif s'exprime parfois sur la politique menée par le gouvernement en cours, ou certaines institutions internationales. Le vocabulaire employé par Wu Ming, dès qu'il s'agit d'arguments politiques, est très connoté. Le FMI, la Banque Mondiale et l'OMC sont traités de « vampires[605] », les classes sociales supérieures sont des « parasites[606] » qui exploitent le travail des classes sociales subalternes. On

[604] Alessandro Bertante, Gianni Biondillo, Girolamo De Michele, Valerio Evangelisti, Giuseppe Genna, Helena Janeczek, Loredana Lipperini, Monica Mazzitelli, Marco Philopat, Marco Rovelli, Stefania Scateni, Antonio Scurati, Beppe Sebaste, Lello Voce.

[605] Voir WU MING, « "Quelli di Seattle", ovvero : il castello sotto asseddio (1999-2001) », *op. cit.*

[606] Voir WU MING 1, « Chiamatela come vi pare l'importante è che sia libertà », *wumingfoundation.com*, 25/04/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/nota_copyleft.html>.

retrouve cette dimension dans certains romans: dans *L'œil de Carafa*, Eloi parle de l'argent comme du « véritable symbole de la bête[607] ».

A cette critique du système capitaliste au sens large, se greffe celle de l'Italie, « pays en panne[608] », et de ses dysfonctionnements. Le pays est selon Wu Ming à l'image des rues de Naples en 2008 : une décharge à ciel ouvert, incapable de se recycler[609]. Dans l'article intitulé « Liberarsi della mentalità del ghetto[610] », Wu Ming 1 porte sur la société italienne un regard extrêmement critique : elle se caractérise selon lui par son manque d'ouverture d'esprit, son népotisme, sa gérontocratie, son provincialisme exacerbé et son repli sur soi-même, symptômes d'une décrépitude en cours, en réaction à laquelle Wu Ming 1 appelle la jeune génération à lutter et à proposer un nouveau modèle social et culturel, par le biais notamment de l'expatriation, qui permet de prendre du recul et de porter un regard nouveau sur la société italienne. De même, dans *Grand River*, le voyage et l'expatriation sont envisagés comme hygiène de l'esprit, car ils offrent l'« opportunité de sortir du ghetto et de la mentalité du ghetto, pour créer une nouvelle ouverture dans le jeu et le regard[611] ».

La nouvelle « American Parmigiano[612] », qui relate le parcours d'un jeune doctorant italien au service d'un cabinet d'avocats défendant l'appellation "parmesan" contre une marque américaine qui prétend pouvoir appeler son fromage du même nom, illustre la précarité dans laquelle se trouvent les chercheurs et notamment les Italiens. A Brunswald, ce jeune doctorant rencontre un autre chercheur italien engagé par la partie adverse, incarnant la "fuite des cerveaux", car il termine son cursus d'études aux Etats-Unis dans des conditions qui font pâlir d'envie le narrateur :

---

[607] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, *op. cit.* p. 424.

[608] WU MING, *Grand river*, *op. cit.*, rabat de jaquette. « paese guasto ».

[609] « la métaphore d'une nation décharge n'est plus : c'est désormais une déclaration explicite, un programme », *ibid.*, p. 17. « la metafora di una nazione discarica non è più tale, si fa dichiarazione esplicita, programma. »

[610] WU MING 1, « Liberarsi dalla mentalità del ghetto », in *Giap*, n°20, VIII[e] série, (« Liberarsi dalla mentalità del ghetto »), 11/02/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap20_VIIIa.htm#ghetto>.

[611] WU MING, *Grand river*, *op. cit.*, p. 21. « opportunità di uscire dal ghetto, e dalla mentalità del ghetto, per aprire di nuovo il gioco e lo sguardo ».

[612] WU MING, « American Parmigiano », in AA.VV., *Sei fuori posto – Storie italiane*, Turin, Einaudi, 2010, pp. 121-170.

> - Pour l'instant ça va, mais s'ils en ont assez ils peuvent me remplacer quand ils le veulent. Maintenant je suis habitué, ça fait des années que je bouge. J'ai été à Providence, à Columbia, puis à Harvard et maintenant à Princeton. Ils paient bien, mais tu n'as pas le temps de souffler.
> J'ai presque honte de lui parler de ma misérable bourse de recherche à l'Université de Bologne. Moi je n'ai même pas essayé de franchir le pas. Au contraire, après les recherches pour la thèse, j'ai dû réduire au minimum mes déplacements, en bénissant Internet et amazon.com[613].

Dans l'article « Contro il paese semplice[614] », Wu Ming 2 s'insurge contre la réduction et l'appauvrissement du débat politique italien. On retrouve cette même inquiétude dans les premiers chapitres de *Grand River* où le narrateur, lisant le quotidien *Libération* à bord du vol Bologne-Paris, évoque à nouveau les vertus d'un regard extérieur pour apprécier différemment la réalité italienne, et réitère son diagnostic du "mal italien", la réduction progressive de la pensée :

> Je lis *Libération*. Des informations concernant l'Italie. Nous, vus de l'extérieur. […]
> L'Italie souffre d'une maladie appelée Allergie à la complexité. […] Elle refuse l'Idée même de complexité au nom d'une banale équation entre simplicité et clarté : dis-le-moi en deux mots ou va te faire foutre[615].

Le collectif intervient rarement à propos de Silvio Berlusconi, mais ne cache pas son opposition envers l'homme d'affaires et personnage politique italien (« nous devons nous libérer de lui et de son clan[616] »), en pointant notamment les problèmes de conflits

---

[613] *Ibid*., p. 151. « - Per adesso va, ma se si si stancano di me possono sostituirmi quando vogliono. Ormai ci sono abituato, sono anni che giro. Sono stato a Providence, alla Columbia, poi Harvard e adesso Princeton. Pagano bene, ma non ti fermi mai.
Quasi mi vergogno a raccontargli del mio pidocchioso assegno di ricerca all'Università di Bologna. Io il salto non ho nemmeno provato a farlo. Anzi, dopo le ricerche per la tesi, ho dovuto ridurre al minimo gli spostamenti, benedicendo Internet e amazon.com. »

[614] WU MING 2, « Contro il paese semplice », in *Giap*, n°21, VIII[e] série, (« Contro il paese semplice »), 03/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap21_VIIIa.htm#editoriale>.

[615] WU MING, *Grand river*, *op. cit.*, p. 26. « Leggo « Libération ». Notizie sull'Italia. Noi visti da fuori. [...]L'Italia ha una malattia, si chiama Allergia alla complessità. […] C'è il rifiuto dell'Idea stessa di complessità in nome di una banale equazione tra semplicità e chiarezza : dimmelo in quattro parole oppure vaffanculo. »

[616] WU MING, « 2006, il sabbatico di Wu Ming nella sua fase "dura" », *op. cit.* « Dobbiamo liberarci di lui e dei suoi ».

d'intérêts[617]. L'ancien Président du Conseil italien apparaît toutefois, sans être cité directement, en tant que personnage d'une nouvelle en vers libres intitulée « L'istituzione-Branco[618] », en compagnie d'autres personnalités de la vie politique italienne (Umberto Bossi, Giuliano Ferrara et d'autres). Tous se tiennent au chevet d'Eluana Englaro, « la belle endormie pour toujours[619] ». Dans ce texte polémique, inspiré d'un fait divers qui a soulevé un vif débat entre partisans et opposants à l'euthanasie, les hommes de pouvoir sont présentés comme une bande de vieillards qui s'adonnent à une séance de masturbation collective devant le corps de la jeune femme à laquelle ils refusent l'euthanasie.

Si Wu Ming ne s'attarde pas à remettre en cause la politique de Silvio Berlusconi, c'est parce qu'il s'attache davantage à critiquer l'opposition, incapable selon lui de formuler une alternative au modèle en place : « Nous la méprisons, l'ex-gauche devenue sous-droite, du même mépris qu'elle réserve aux désespérés[620]. »

Ce constat extrêmement négatif sur l'état de la société italienne, associé à l'inquiétude générale du collectif pour l'avenir du monde, amène Wu Ming à s'engager non plus dans la rue, mais dans son activité littéraire, qui prend alors le relais des prises de positions du collectif sur Internet. Certains combats sont ainsi menés à la fois sur Internet et dans les romans de Wu Ming.

1. 2. 3. Un engagement dans le texte et le paratexte : l'écologie

Parmi les chevaux de bataille du collectif, l'engagement en faveur de l'environnement devient une question centrale dans le projet Wu Ming, au point qu'il y consacre un index

---

[617] WU MING 1, « L'annosa questione Mondadori: appunti 2004 », *Carmilla*, 03/09/2004, <http://www.carmillaonline.com/archives/2004/09/000955.html>.

[618] WU MING, « L'istituzione-branco », *Carmilla*, 08/02/2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002935.html>; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 361-374.

[619] *Ibid*., p. 363. « Il padre della bella dormiente per sempre ».

[620] WU MING, « Pre-embolo : Cetomediume vigliacco », in *Giap*, n°13, VIII[e] série, (« Allons enfants »), 05/09/2007, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap13_VIIIa.htm#0>. « Noi la disprezziamo, l'ex-sinistra ormai sub-destra, dello stesso disprezzo che essa riserva ai disperati. »

sur son site *wumingfoundation.com*[621]. Dès mars 2000, lorsque certains membres du collectif se rendent à Trieste à l'occasion du G8 sur l'environnement, mais surtout à partir de 2003, l'écologie est au cœur des débats de Wu Ming : de nombreux articles sur cette thématique sont publiés dans *Giap*, suivis d'actions concrètes liées à la publication des romans du collectif, qui déclare : « c'est une habitude pour nous de nous soucier de l'environnement dans la pratique et dans les histoires que nous racontons[622] ».

La volonté de la part des auteurs d'agir en vue d'une amélioration du sort de la planète se manifeste tout d'abord par l'utilisation systématique, sur invitation de Greenpeace, de papier recyclé et non blanchi au chlore pour la publication de leurs œuvres et ce, depuis la publication de *Guerre aux humains* en 2003. Le roman de Wu Ming 2 est de fait le premier livre italien publié sur papier recyclé, une matière définie "amie des forêts" par Greenpeace. Le collectif insiste sur les difficultés qu'il a rencontrées pour cette publication : la sortie du roman chez Einaudi a été retardée afin que les volontés de l'auteur concernant la qualité du papier soient respectées[623]. Wu Ming est donc le pionnier de l'utilisation d'un papier écologique pour la publication de ses romans, suivi de Niccolò Ammaniti (*Fa un po' male*[624]) et de Andrea De Carlo (*Giro di vento*[625]), position qu'il met en avant par le biais d'une communication bien orchestrée.

Wu Ming a aussi écrit une nouvelle dans le cadre d'une opération Greenpeace liée à la problématique du coût écologique de la fabrication du papier. « I trecento boscaioli dell'Imperatore[626] » est une énumération de mythes et légendes qui ont pour protagoniste

---

[621] WU MING, « Parole limitrofe – Indice degli scritti di Wu Ming su Ambiente, risorse e stili di vita », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/lifestyle/tematico_ambiente.html>.

[622] WU MING 1 dans une interview audio, *verdenero*, *moebiusonline*, 23/02/2008, <http://www.wumingfoundation.com/suoni/WuMingMoebius.mp3>. « per noi è una consuetudine nella pratica e nelle storie che raccontiamo occuparci di ambiente ».

[623] « Le premier livre imprimé en Italie sur du papier "ami des forêts" est *Guerre aux humains* de Wu Ming. L'auteur a même bloqué et reporté de deux mois la sortie du roman pour obtenir ce résultat », in « Scrittori per le foreste », *greenpeace.it*, <http://www.greenpeace.it/scrittori/>. « Il primo libro stampato in Italia su carta "amica delle foreste" è stato *Guerra agli umani* di Wu ming. L'autore ha addirittura bloccato e rimandato di due mesi l'uscita del romanzo pur di ottenere questo risultato. »

[624] AMMANITI Niccolò *et alii*, *Fa un po' male*, Turin, Einaudi, 2004.

[625] DE CARLO Andrea, *Giro di vento*, Milan, Bompiani, 2004.

[626] WU MING, « I trecento boscaioli dell'Imperatore », in *L'Unità*, 08/05/2004 ; in *Copyleft*, GRAMMATICO Girolamo (dir.), Rome, Gaffi, 2005, pp. 9-16 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 213-219.

un héros ou un dieu transformé en arbre. Pour satisfaire les besoins en papier d'un empereur mégalomane désirant faire rédiger ses gloires dans un poème sans fin, les bûcherons sont contraints d'abattre tous les arbres de la terre. Parmi ces arbres se trouvent les incarnations des grands esprits légendaires et mythiques, grâce auxquels il est possible de générer de nouveaux récits. La nouvelle se veut donc l'illustration de l'importance du combat contre la déforestation qui, au-delà des préoccupations écologistes, signifie la destruction d'une partie de notre culture. La déforestation entraîne l'oubli des traditions, la fin de la transmission de la culture, la disparition du monde végétal autant que celui des idées.

Wu Ming participe également à la collection « verdenero », de la maison d'édition Ambiente. La collection regroupe des grands noms de la littérature contemporaine italienne qui s'engagent pour la défense de l'environnement. Il s'agit de décrire les arcanes de l'"écomafia" à travers un genre, le roman noir, dans le but de toucher un plus large public. Parmi les premiers auteurs qui participent à cette collection, lancée en mai 2007, l'on compte Francesco Abate, Niccolò Ammaniti, Massimo Carlotto, Sandrone Dazieri, Giancarlo De Cataldo, Girolamo De Michele, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, Simona Vinci et Wu Ming qui a écrit pour la collection le roman court *Previsioni del tempo*, une sorte de suite de *Guerre aux humains*, de Wu Ming 2. *Previsioni del tempo* a pour thème le traitement illégal des déchets et le trafic de viande, mais il ne s'agit pas d'un roman pédagogique. Wu Ming dresse un tableau de l'Italie et de sa mafia du XXI^{e} siècle, sur lequel viennent se greffer intrigues et personnages.

L'engagement écologiste est aussi présent dans les thématiques d'autres romans du collectif, à commencer par le déjà cité *Guerre aux humains*, qui met en scène des combats de chiens illégaux, des sangliers devenus fous à la suite d'une pollution et un apprenti troglodyte qui voudrait fonder une nouvelle civilisation plus proche de la nature, sur les pas du canadien Henry David Thoreau.

Avec *Il sentiero degli Dei*, Wu Ming 2 reprend la plume en faveur de l'écologie, et invite le lecteur à prendre son temps, à parcourir à pied le sentier qui relie Bologne à Florence, à méditer sur les dommages induits par la construction de la ligne à grande vitesse entre ces deux villes.

La bataille écologiste de Wu Ming s'étend à d'autres thématiques comme celle de la consommation de la viande. Le collectif est composé en majorité de végétariens, et intègre la question de la consommation de la viande au sein d'une approche écologiste globale : « Pour nous […] le problème est principalement écologique, il a un impact global sur l'environnement et la société[627] ». Les membres de Wu Ming communiquent sur ce thème dans leur *newsletter* et dans leurs romans, notamment *Free Karma Food* de Wu Ming 5, qui met en scène des chasseurs de viande humaine dans un futur où les hommes sont privés de bétail après une pandémie. Ce roman d'anticipation traite d'une préoccupation écologiste par excellence, celle de l'élevage intensif du bétail dans le monde occidental, avec les dégâts que l'on connaît (ESB, crises sanitaires).

Dans la nouvelle « Canard à l'orange mécanique », une allusion est faite aux firmes agricoles multinationales qui s'appuient sur la biotechnologie :

> Et quels sordides trafics organises-tu avec les multinationales de la biotechnologie ?
> Le maïs qu'ils cultivent sur tes terres est tellement transgénique que quand on arrache un épi on l'entend jurer.
> Grand-mère Donald doit acheter tes semences génétiquement modifiées, qui donnent des plantes stériles et qui doivent être rachetées l'année suivante à un prix plus élevé[628].

Enfin, au registre des combats écologistes du collectif figure la reconnaissance de l'eau comme bien commun. Wu Ming invite ses lecteurs à se prononcer lors de la campagne référendum sur l'eau, et écrit pour ce faire la nouvelle « In mezzo alla polla sguazzava un pesce rosso[629] ». Dans un monde futur où l'eau est devenue rare et précieuse, Wu Ming

---

[627] WU MING, « A proposito di carne, vegetariani, ambiente », in *Giap*, n°11, IV[e] série, (« I templari elettrici vegliano indefessi »), 24/09/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap11_IVa.html#carnazza>. « Per noi […] il problema è principalmente *ecologico*, di impatto ambientale e sociale complessivo ».

[628] WU MING, « Canard à l'orange mécanique », *wumingfoundation.com*, 2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>; *Anatra all'arancia meccanica*, *op. cit.*, pp. 115-120. « E quali sordidi traffici vai organizzando con le multinazionali del bio-tech ? Il mais che coltivano sulle tue terre è talmente transgenico che quando strappi una pannocchia la senti bestemmiare. Nonna Anatra è costretta a comprare le tue sementi modificate, che dànno piante sterili e vanno ricomprate l'anno dopo a prezzi maggiorati. »

[629] WU MING, « In mezzo alla polla sguazzava un pesce rosso », *acquabenecomune.org*, 08/2010, <http://www.acquabenecomune.org/raccoltafirme/index.php?option=com_content&view=article&id=522:il-racconto-che-wu-ming-ha-regalato-alla-campagna-referendaria-per-la-ripubblicizzazione-dellacqua&catid=137>; *Anatra all'arancia meccanica*, *op. cit.*, pp. 381-386.

met en scène des hommes devenus méfiants et mauvais du fait des enjeux vitaux liés à cette ressource.

L'écologie constitue donc un exemple de combat politique au service duquel Wu Ming met son activité littéraire, en rédigeant des nouvelles pour soutenir des associations ou des initiatives, en faisant apparaître le sujet de manière plus ou moins diffuse dans ses romans, et en adoptant un protocole de publication conforme à son engagement. On ne peut toutefois manquer de remarquer que ce combat de Wu Ming, comme d'autres, lui procure une visibilité médiatique et contribue à l'élaboration de son mythe d'auteur.

En conclusion, on observe que Luther Blissett et Wu Ming dans ses premiers temps peuvent être considérés comme des activistes littéraires : ils sont des acteurs politiques qui se sont spécialisés dans la littérature, mais dont l'essence est bien politique avant d'être littéraire. Les premières productions textuelles de Luther Blissett sont d'ailleurs des ouvrages politiques et non pas littéraires. De même, les débuts de Wu Ming sont très fortement marqués par sa participation au mouvement des *Tute Bianche*.

Cependant, l'engagement de Wu Ming n'apparaît pas uniquement dans des écrits annexes à sa production littéraire, ou dans des thématiques visibles telles que l'écologie ou la précarité des chercheurs italiens. Andrea Cortellessa parle de "nicodémisme" concernant la présence de messages politique dans *L'œil de Carafa* : une présence qui serait sous-jacente, une dissimulation idéologique, un niveau de lecture presque caché, du moins non dominant à la lecture du roman de Luther Blissett :

> La dimension politique du roman est parfaitement dissimulée : même les lecteurs attentifs (sans parler des fameux vingt mille acheteurs des premières semaines…) n'en ont pas soupçonné l'existence. Si le détournement des événements narrés pour faire allusion à l'actualité fait bien partie de la tradition du roman historique […], dans *L'œil de Carafa*, la couverture "nicodémiste" occulte parfaitement la substance révolutionnaire[630].

[630] CORTELLESSA Andrea, « Ipocalittici o integrati – Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale », *op. cit.* « la dimensione politica del romanzo risulta perfettamente dissimulata : lettori anche acuti (senza parlare dei famosi ventimila acquirenti delle prime settimane...) non ne hanno neppure sospettato l'esistenza. Se è nella tradizione del romanzo storico il *détournement* allusivamente attualizzante delle vicende narrate [...], in *Q* la "copertura" nicodemistica fa perfettamente ombra alla sua sostanza rivoluzionaria. »

Si le contenu révolutionnaire n'apparaît pas de manière flagrante, ni au détriment des autres qualités de l'œuvre, c'est le signe que le collectif est parvenu à son premier essai, à conjuguer message politique et littérature. Comme nous l'avons vu, dans ses interventions non littéraires, Wu Ming n'a en revanche pas su conserver cet équilibre. Qu'en est-il alors des œuvres de Wu Ming ? Ses œuvres font-elles preuve du même nicodémisme ?

Chapitre 2 : La Mythopoïèse et le postcolonialisme

2. 1. « Ecrire est un acte politique »

En analysant la thématique de l'écologie, il est apparu que Wu Ming s'éloigne de la première définition de l'auteur engagé, pour incarner la vision sartrienne de l'auteur engagé, qui prend position non pas en marge de ses œuvres, mais bien à travers l'ensemble de celles-ci. En 2000, Wu Ming se présentait comme une "entreprise de services narratifs" et utilisait la littérature comme instrument de lutte. Huit ans plus tard, le collectif se présente comme un théoricien de la littérature et ambitionne, entre les lignes, de représenter un certain renouveau littéraire.

On constate donc une évolution : il semblerait que le collectif dissocie au fil du temps ses prises de positions de son activité littéraire, tandis que ses créations semblent être de plus en plus pénétrées d'une vision politique du monde, en poursuivant l'idée de la « narration comme technique de lutte[631] ». Parallèlement, sa spécialisation dans le domaine littéraire amène Wu Ming à s'insérer, avec la même dimension polémique qui le caractérisait du temps de son activisme politique, dans le débat critique et littéraire, et à revendiquer pour ses productions non plus seulement le statut d'instrument de combat, mais aussi celui d'œuvre littéraire.

Nous verrons par quels moyens littéraires Wu Ming propose une certaine vision du monde et entend contribuer à l'avènement d'une société nouvelle, en se proposant, au passage, comme chef de file d'un groupe d'écrivains qui nourriraient ce dessein. Nous nous intéresserons tout d'abord à ce concept qui, dans les premières années du collectif, revient très régulièrement dans ses propos pour qualifier ses écrits : la mythopoïèse. Nous nous intéresserons ensuite au retour au réel opéré par Wu Ming et à son œuvre du point de vue des études postcoloniales, car le collectif s'intéresse à la thématique postcoloniale et la fait apparaître dans plusieurs de ses œuvres au cours des années récentes. Enfin, nous étudierons de quelle manière et pour quelles raisons Wu Ming cherche à s'attribuer le rang de tête de file d'un mouvement littéraire.

---

[631] WU MING 1, WU MING 2, « La narration comme technique de lutte », *op. cit.*

Mais avant cela, examinons comment Wu Ming lui-même se présente en tant qu'auteur engagé, et quelle est sa conception du rapport entre littérature et engagement.

Dès 2001, Wu Ming affirme : « nous sommes des romanciers, et raconter signifie déjà prendre position[632] » ou encore : « écrire est toujours un acte politique[633] ».

Selon Wu Ming 1, l'œuvre littéraire, est toujours, et même malgré elle, politique, car :

> Toutes les œuvres d'art ont une empreinte idéologique, sans aucune exception. Elles ont une empreinte idéologique parce que celui qui les crée ne vit par hors du monde […]. L'autonomie de l'œuvre d'art ne peut être considérée comme absolue, car cette dernière est toujours et quoi qu'il en soit le résultat d'une négociation – consciente ou non – de l'artiste avec son temps, les conditions historiques, la société dans laquelle il vit et la formation qu'il a reçue[634].

Par ailleurs, l'auteur peut choisir consciemment d'en faire une œuvre politique. Dans *Stella del Mattino*, Wu Ming 4 met en scène Lawrence d'Arabie alors qu'il est à Londres en train d'écrire *Les sept piliers de la sagesse*, en proie au remords de ne pas agir sur le terrain. Les mots que Robert lui adresse illustrent la position de Wu Ming : « tu écris l'histoire de la révolte. C'est une manière de combattre »[635].

La littérature est, selon Wu Ming, un "art martial" hérité des grands récits mythologiques. Wu Ming 4, lors de son analyse du récit de *La bataille de Maldon* et de la suite de ce poème imaginée par Jorge Luis Borges dans le texte intitulé *991 A.D.*, s'intéresse aux figures de second plan dans les récits épiques, ces hommes chargés par le héros d'observer et de survivre, pour chanter ses prouesses guerrières, son courage héroïque, et transmettre

---

[632] WU MING, « Mitopoiesi », *op. cit.* « Siamo narratori, e narrare significa già prendere posizione ».

[633] WU MING 2, « Storie senza fine. A proposito di stoia, memoria e narrativa », in *Zapruder Storie in movimento*, n°2, 09/2003, *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/wm2_zapruder.html>. « scrivere è sempre un atto politico ».

[634] WU MING 1, « Allegoria e guerra in "300" », *wumingfoundation.com*, 2007, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/allegoria_e_guerra_in_300.htm>. « Tute le opere d'arte hanno un'impronta ideologica, senza eccezione alcuna. Hanno un'impronta ideologica perché chi le crea non vive fuori dal mondo [...]. Non possiamo ritenere assoluta l'autonomia dell'opera d'arte, che è sempre e comunque l'esito di un negoziato – consapevole o meno – dell'artista col proprio tempo, le condizioni storiche, la società in cui vive, la formazione che ha avuto. »

[635] WU MING 4, *Stella del mattino*, *op. cit.*, p. 136. « stai scrivendo la storia della rivolta. Anche questo è combattere ».

aux générations futures l'exemplarité dont il a fait preuve lors du combat : « le récit est la poursuite de la lutte par d'autre moyens, et la littérature un art martial de la plus haute importance. Par conséquent, la littérature historique est un champ de bataille, reflet spéculaire de la plaine où les armées s'affrontent[636] ». Il inscrit donc sa conception de la littérature comme lieu de l'engagement, dans la lignée des grands récits épiques et notamment la littérature "historique", comme il le précise, dont ses propres romans font partie.

Wu Ming ne fait pas de distinction entre production culturelle et engagement politique, et s'oppose à la figure de l'intellectuel engagé sur le modèle des grandes figures du XX^{e} siècle :

> On a longtemps pensé que la culture était un champ séparé et que l'intellectuel était une figure séparée qui décidait, à un moment donné, de s'engager. Il devait alors traverser une frontière pour entrer sur un autre territoire. Mais, pour nous, cette distinction entre culture et politique n'existe pas. […] Dès le Luther Blissett Project, on est au carrefour de toutes ces tendances et on ne s'est jamais posé la question : on était contre-culture et politique et on a gardé cette caractéristique qui est, c'est vrai, très italienne[637].

L'écriture constitue donc pour Wu Ming un acte d'engagement, le geste de l'écrivain et son œuvre valent en soi comme positionnement de l'auteur dans le monde qui l'entoure. C'est donc dans son œuvre, à travers elle que Wu Ming entend s'engager et proposer sa vision du monde et les clefs pour tenter de le changer :

> Des missions draconiennes et des tâches démesurées nous attendent. Des luttes de longue, très longue haleine. Le travail culturel en est la clef. Il faut convaincre les gens d'aimer la complexité plutôt que d'en avoir peur. Et accorder de nouveau du crédit au discours. Jouer le jeu du *discours intransigeant* et radical (dans le sens qu'il "va à la racine" des choses), du discours chargé de sens. Le jouer contre le bavardage et le métadiscours[638].

---

[636] WU MING 4, *L'eroe imperfetto*, *op. cit.*, p. 59. « la narrazione è una prosecuzione della lotta con altri mezzi, e la letteratura un'arte marziale della massima importanza. La letteratura storica, di conseguenza, è un campo di battaglia, speculare alla piana dove si scontrano gli eserciti ». On remarque qu'il s'agit de la même figure du narrateur survivant que Wu Ming 1 décrit avec le personnage de Delio dans sa critique du film *300*.

[637] WU MING 1, WU MING 2, « La narration comme technique de lutte », *op. cit.*

[638] WU MING, « Le cose che accadono a Roma e non solo », *wumingfoundation.com*, 29/04/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/quasigiap_29aprile08.htm>. « Ci attendono missioni drastiche e compiti immani. Lotte di lunga, lunghissima durata. La chiave sta nel lavoro culturale.

L'engagement de Wu Ming par l'écriture est se fait à deux niveaux. Le collectif prend position à travers l'exploration de certaines thématiques (écologie, précarité, dénonciation du racisme, mise en avant de l'idéologie communiste), et exprime d'autre part ses messages politiques par le biais de la mythopoïèse.

2. 2. La mythopoïèse : une conception politique de la littérature

2. 2. 1. Mythe et mythopoïèse selon Wu Ming

La littérature constitue aux yeux de Wu Ming l'arme du combat politique que Luther Blissett identifiait déjà avant lui dans l'activité mythopoïétique entendue au sens le plus vaste du terme : « pour lutter, il faut une nouvelle mythopoïèse. Chaque phase historique de la guerre des classes a besoin d'une propulsion mythologique[639] ». Après l'échec de Gênes, le collectif se spécialise dans la mythopoïèse : « Pour l'heure il n'y a pas d'autre possibilité : il faut explorer le mythe, rester à l'écoute, avoir une approche qui ne soit pas instrumentale, tirer des leçons du mythe sans l'évoquer de manière forcée, sans en réduire la complexité[640] ».

Plutôt que d'exhorter la Multitude à manifester, Wu Ming s'attèle donc à raconter les histoires de la Multitude qui lutte pour changer le monde, qui s'oppose au discours de la pensée unique, au *storytelling* du pouvoir néolibéral : « Nous avons besoin d'une mythologie ouverte et nomade, dans laquelle le héros éponyme est l'infinie multitude des êtres vivants qui ont lutté et qui luttent pour changer le cours des choses[641] ».

Convincere le persone ad amare la complessità anziché averne paura. E tornare ad avere fiducia nella parola. Giocare *la parola incompromessa* e radicale (nel senso che "va alla radice" delle cose), la parola ricaricata di senso. Giocarla contro la chiacchiera e il metadiscorso. »

[639] LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, *op. cit.*, p. XXI. « per lottare, c'è bisogno di una nuova mitopoiesi. Ogni fase storica della guerra tra classi ha bisogno di una propulsione mitologica ».

[640] WU MING, « Frankenstein e Frankenhausen », *op. cit.* « Al momento, non c'è altra alternativa che questa : continuare a esplorare il mito, restare in ascolto, avere un approccio non strumentale, trarre lezioni dal mito senza evocarlo a forza, senza ridurne la complessità ».

[641] Wu Ming 4 in FERNANDEZ-SAVATER Amador, « Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica », *wumingfoundation.com*, 04/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html>. « Quello che ci serve è una mitologia aperta e nomadica, in cui l'eroe eponimo è l'infinita moltitudine di esseri viventi che ha lottato e che lotta per cambiare lo stato delle cose. »

Wu Ming conçoit la mythopoïèse en réaction à l'avènement de la société du spectacle annoncée par Guy Debord dès 1967. On assiste à une évolution majeure de la communication, qui se fait non plus principalement par l'écrit mais par l'image, tandis que parallèlement, à mesure que les moyens de communication se multiplient et se diversifient, le discours tend à s'uniformiser et à s'appauvrir. La représentation éloigne l'individu du vécu, l'irréalité supplante l'expérience de la réalité, l'être cède la place à l'avoir, lui-même supplanté par le paraître[642]. La mythopoïèse exprime la volonté de combattre l'aliénation dont est victime le spectateur au sens debordien du terme, celui qui « plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir[643] ».

L'Empire n'est pas uniquement règne de l'argent : son pouvoir, sa domination, tient à sa maîtrise du discours. Selon les termes de Christian Salmon, « L'empire a confisqué le récit[644] » pour développer son discours aliénant : le *storytelling*. Dans son ouvrage du même nom, Christian Salmon montre la distinction entre mythe et *storytelling*[645], et met en lumière les affinités entre l'un et l'autre, en citant l'analyse du professeur Georges Lewi qui affirme que « Les consommateurs d'aujourd'hui ont autant besoin de croire en leurs marques que les Grecs dans leurs mythes[646] ».

Pour combattre la "Bête" et ses "vampires", Wu Ming entend s'attaquer à son discours, opposer la mythopoïèse à ce que Christian Salmon appelle le *storytelling*, et pour lequel Wu Ming préfère utiliser l'expression "mythe instrumentalisé" de Karol Kerényi[647].

---

[642] Voir DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1re éd. 1967), p. 22, §17.

[643] *Ibid*., p. 31, §30.

[644] SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, 2007, p. 20.

[645] « Les grands récits qui jalonnent l'histoire humaine, d'Homère à Tolstoï et de Sophocle à Shakespeare, racontaient des mythes universels et transmettaient les leçons des générations passées, leçons de sagesse, fruit de l'expérience accumulée. Le storytelling parcourt le chemin en sens inverse : il plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de stories. Il ne raconte pas l'expérience passée, il trace des conduites et oriente les flux d'émotions. […] le storytelling met en place des engrenages narratifs, suivants lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des modèles et à se conformer à des protocoles », *ibid*., pp. 16-17.

[646] LEWI Georges, « L'Odyssée des marques », Paris, Albin Michel, 1998, cité par SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, *op. cit*., p. 41.

[647] Dans une critique publiée dans *L'Unità*, Wu Ming 2 reproche au livre de Christian Salmon d' « être imprécis et bâclé. Le terme *storytelling* est systématiquement employé mal à propos, comme synonyme de

En fait, Wu Ming ne cesse de théoriser la mythopoïèse. Dans la première période de son activité surtout, il la présente comme son principal axe de travail. Mais si le collectif s'attache à définir sa pratique mythopoïétique, il est cependant muet sur ce qu'il entend par mythe. C'est pourtant une question essentielle, car d'une part il s'agit du fondement de l'écriture de Wu Ming, et d'autre part, la notion de mythe est en soi complexe, fuyante et polysémique[648].

Qu'entend alors Wu Ming lorsqu'il parle de mythe à interroger et à déconstruire ? S'agit-il, au sens commun du terme, de ces grands récits fondateurs d'une communauté, mettant en scène des figures surhumaines et voués à éclairer des pans de l'histoire de la communauté que l'Histoire n'explique pas ? S'agit-il, au sens littéraire du terme, d'une « illustration symbolique et fascinante d'une situation humaine exemplaire pour telle ou telle collectivité[649] » ? Ou s'agit-il, dans une perspective sociologique, d'un type de récit dont la fonction serait celle du lien social, autrement dit, une fonction de « catalyseur pour la cohésion sociale d'un groupe[650] » ?

Lorsque Wu Ming affirme que « les mythes, les histoires maintiennent le sens d'une communauté », ou encore que « les histoires sont le carburant écologique des communautés en marche[651] » c'est bien dans une perspective sociologique qu'il les appréhende, en leur attribuant une fonction de liant social.

Reste à comprendre ce qu'il en est de sa nature, au sens littéraire. Wu Ming ne délivre pas de définition précise du mythe et ses discours sur la mythopoïèse laissent apparaître une approche très souple du concept. Le collectif l'entend d'une part comme l'ensemble des

---

"récit réifié", technique narrative instrumentalisée », WU MING 2, « Christian Salmon, *Storytelling* », in *L'Unità*, 27/09/2008 ; *Carmilla*, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/10/002803.html>. « essere impreciso e raffazzonato. Il termine *storytelling* viene sempre usato a sproposito, come sinonimo di "racconto mercificato", tecnica narrativa per secondi fini ».

[648] Ainsi que le rappelle Alain Deremetz dans son article consacré aux définitions du mythe : « il semble qu'il faille renoncer définitivement à une théorie universelle qui aurait l'ambition d'en atteindre l'essence et d'en proposer une définition générale adéquate », DEREMETZ Alain, « Petite histoire des définitions du mythe - le mythe : un concept ou un nom ? », in *Mythe et création*, CAZIER Pierre (dir.), Presse Universitaire de Lille, 1994, p. 28.

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

[650] *Ibid*., p. 26.

[651] Wu Ming 4 in FERNANDEZ-SAVATER Amador, « Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica », *op. cit.* « I miti, le storie, mantegono [sic] il senso di una comunità » ; « Le storie sono il carburante ecologico delle comunità in cammino ».

connotations, croyances et représentations qui sédimentent dans la littérature, dans les discours, dans les images et dans l'imaginaire collectif autour d'une figure (le mafieux, le résistant, l'Indien d'Amérique), d'un personnage (Cary Grant, Lawrence d'Arabie), d'un épisode historique (la Contre-réforme, la guerre d'Indochine, la guerre d'Indépendance américaine). Il fait aussi référence au mythe dans son sens commun de grand discours fondateur d'une communauté, et ce notamment dans les trois textes du recueil *L'eroe imperfetto,* dans lesquels Wu Ming 4 mène une réflexion sur la pratique de la mythopoïèse autour de l'archétype de la figure héroïque dans les récits mythologiques antiques et dans les poèmes épiques européens.

On remarque aussi que lorsqu'il théorise la mythopoïèse, Wu Ming fait référence à deux grands spécialistes des mythes : Joseph Campbell et Furio Jesi. Le premier, historien des religions et mythologue américain, étudie le "monomythe", c'est-à-dire le caractère universel des mythes qui, à toutes les époques et dans toutes les cultures, reposent selon lui sur une succession des mêmes archétypes. Wu Ming se réfère à cette théorie aussi bien en tant qu'outil pour comprendre, analyser et déconstruire les mythes que comme modèle (ou anti-modèle) pour construire le parcours de certains de ses personnages. Dans *54*, le personnage de Pierre est une illustration de cette manière de procéder. Il passe par les trois stades archétypiques du mythe du héros identifiés par Joseph Campbell dans *Le héros aux mille et un visages*[652] : départ, initiation, retour. Il répond tout d'abord à un "appel à l'aventure", qui s'impose à lui alors qu'il mène une vie médiocre et sans perspectives. Il décide alors de rejoindre son père qui vit exilé en Yougoslavie et franchit un "premier obstacle" : réunir l'argent pour passer la frontière de manière illégale. Après quoi il pénètre dans un "monde spirituel" : l'île de Sipan où il devra subir plusieurs épreuves (convaincre son père qu'il est bien son fils ; aider Cary Grant à échapper à ses poursuivants). Enfin il "rentre chez lui" au terme de ce voyage initiatique qui l'a transfiguré. Le schéma archétypique théorisé par Joseph Campbell est jusqu'ici respecté, mais le roman ne s'achève pas sur cet épisode. Il faudra que Pierre subisse une ultime épreuve, qui va à l'encontre du mythe du héros, puisque loin d'avoir trouvé au terme de son parcours initiatique sa nouvelle voie de héros, il éprouve un sentiment d'étrangeté, il ne se sent plus à sa place et choisit alors de s'associer à des malfaiteurs. Par le hasard des événements (et

[652] CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, traduit de l'américain par CRÈS H., Escalquens, Oxus, 2010 (1re éd. en langue originale 1949).

non pas par sa volonté, comme dans le cas d'un héros classique), il est le seul survivant d'une tuerie au cours de laquelle il se retrouve en possession d'un énorme butin. Seulement alors, il comprendra quel est son destin et choisira, grâce à l'argent des mafieux, de s'exiler en Amérique latine avec son père.

Furio Jesi, le second mythologue, a influencé Luther Blissett et continue d'être fréquemment cité par Wu Ming. En 2010, les théories de Furio Jesi sont même le sujet central d'une nouvelle de Wu Ming 1, insérée dans la revue *Riga* consacrée au mythologue italien[653]. Cet égyptologue, germaniste, passionné de mythologie, de littérature et d'histoire des religions, est un élève du grand spécialiste des mythes grecs Karol Kerényi. Les événements de Mai 1968 de même que ses recherches sur l'emploi des mythes par le régime nazi, l'amènent à s'interroger sur les liens que sa recherche sur les mythes peut entretenir avec la réalité, autrement dit comment les mythes peuvent être utilisés pour motiver une lutte. Furio Jesi ne propose pas de définition du mythe, mais parle de la "machine mythologique" pour décrire son mode de fonctionnement. Cette expression, ainsi que celles de "mythe authentique" et de "mythe instrumentalisé", issues du travail de Karol Kerényi, font partie du vocabulaire courant de Wu Ming dès 2001 et encore aujourd'hui[654].

La "machine mythologique" est un système complexe reposant sur la combinaison d'archétypes qui, en contournant la nécessité de définir le mythe et avec lui les dérives idéologiques qui lui sont souvent liées, permet de le décrire à l'œuvre, dans son fonctionnement. Wu Ming s'interroge sur les usages possibles de la machine mythologique et reprend la distinction opérée par Karol Kerényi et Furio Jesi entre mythe premier et mythe second.

Le "mythe premier", ou "mythe veritable", ou encore "mythe authentique", est un ensemble d'images évocatrices universelles « qui a la volonté d'être la représentation

---

[653] WU MING 1, « *Trommeln in Genua* », in *Riga*, n°31, (« Furio Jesi »), MANERA Enrico (dir.), Bologne, Bartleby, 02/2011, pp. 18-20.

[654] Voir WU MING, « Citazioni di fronte al pericolo », in *Giap* n°40, (« *Non* comincia *adesso* ! »), 16/05/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap40.html>.

globale du monde et qui va vers les racines du réel[655] », il est selon les termes de Wu Ming 2, « spontané, désintéressé, fait de contenus émergeant de la psyché[656] ».

A l'opposé, le mythe second, ou "mythe instrumentalisé", « s'éloigne de la réalité à laquelle il substitue une série fictive de valeurs dictées par une raison diverse »[657] et s'adresse non plus à l'humanité toute entière mais à un groupe d'individus déterminé. Tandis que le premier touche l'homme dans un état éveillé, et l'amène à s'interroger, lui offre des pistes de réflexion et éventuellement des éléments de réponse, le second s'adresse aux "dormants". Il touche leurs centres émotifs, les mobilise sans les interroger. C'est ce second type de mythe qui est au cœur des activités de propagande, que l'on pense à celle de l'Italie fasciste ou de l'Allemagne nazie, objet d'étude de Furio Jesi. Dans sa préface au récit de John Ronald Reuel Tolkien, *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, Wu Ming 4 utilise l'expression "mythe instrumentalisé", pour rappeler que cet écrivain, théoricien de la mythopoïèse et personnage du roman *Stella del mattino*, avait déjà à son époque conscience de cet emploi instrumental du mythe, et qu'il « ne pardonna jamais aux nazis de s'être emparés de ce qu'il aimait le plus – la philologie germanique, l'épopée nordique – et de l'avoir transformé en mythe instrumentalisé au profit du suprématisme allemand[658] ». Dans le même registre de l'instrumentalisation du mythe, Wu Ming 1, lors d'une présentation du numéro de la revue *Riga* consacré à Furio Jesi, revient sur le rôle du collectif durant les manifestations de Gênes et reconnaît qu'à son « échelle [il a] instrumentalisé le mythe », car le collectif a utilisé son roman *L'œil de Carafa* comme de la « pitance pour galvaniser les foules et les inciter à aller à Gênes[659] ».

---

[655] KIRKBY PITIOT Catherine, *Mondes sages, mondes fous, dans l'Italie de la Renaissance et de l'âge baroque*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 272-273.

[656] WU MING, « Citazioni di fronte al pericolo », *op. cit.* « spontane[o], disinteressat[o], fatt[o] di contenuti emersi dalla psiche ».

[657] KIRKBY PITIOT Catherine, *Mondes sages, mondes fous, dans l'Italie de la Renaissance et de l'âge baroque*, *op. cit.*, p. 273.

[658] WU MING 4, préface à TOLKIEN J. R. R., *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, *op. cit.*, pp. 18-19. « non perdonò mai ai nazisti di essersi impossessati di ciò che più amava – la filologia germanica, l'epos nordico – e averlo trasformato in mito tecnicizzato a uso e consumo del suprematismo tedesco. »

[659] WU MING 1, « Macchine ideologiche e cultura di destra », enregistrement de la présentation du numéro de la revue *Riga* consacré à Furio Jesi, Bologne, 18/02/2011, <http://www.wumingfoundation.com/suoni/WM1_Enrico_Manera_serata_su_Furio_Jesi_BO18022011.mp3>. « nel nostro piccolo siamo stati tecnicizzatori di miti » ; « pappa a galvanizzare la gente per andare a Genova ».

Pour comprendre le fonctionnement de la machine mythologique, Wu Ming emploie régulièrement l'image de l'argile, qu'il faut humidifier avant de pouvoir la façonner. Utilisé tel quel, "sec", le mythe second peut donner lieu à toutes les déviances. C'est de cette déviance que Wu Ming 1 traite lors de son analyse du film *300*[660]. Il démontre comment le film « saute à la gorge, impose le point de vue américain, agresse et balance à la gueule du vieux monde la *Weltanschauung* états-unienne, en passant comme un rouleau compresseur sur chaque discordance, contradiction et manifestation de complexité[661] ». Reprenant les propos de Joseph Campbell, Wu Ming 1 conclut son intervention sur l'intérêt de la démarche mythopoïétique :

> Comme disait Joseph Campbell, nous avons besoin de mythologies planétaires fraternelles. Au mythe instrumentalisé qui génère la haine, il faut opposer l'ouverture au mythe qui arrive jusqu'à nous de manière spontanée. Une nouvelle phase de mythopoïèse, donner vie à des narrations capables de nous faire vivre mieux[662].

La démarche mythopoïétique, pour Wu Ming, correspond donc à une approche du mythe dans laquelle il est mis en perspective. La mythopoïèse n'est pas la création de mythes *ad hoc*, mais un travail de déconstruction :

> On démonte le mythe pour chercher à le connaître, pour comprendre ce qu'on peut en garder, ce qui fonctionne, ce qui s'est sclérosé et se répète mais est vide de sens. […] Dans tous nos romans, il y a un ou plusieurs mythes de départ qu'on essaie de fouiller par la suite, qu'on essaie de mettre en crise. Pour essayer de comprendre ce qu'il y a dedans[663].

Alain Deremetz propose une opposition entre *mythos* et *logos*, l'un étant entendu comme pensée imagée, relevant de la compréhension, et l'autre comme pensée conceptuelle

---

[660] *300*, SNYDER Zack (réalisateur), 2006. Scénario de Zack Snyder et Franck Miller.

[661] WU MING 1, « Allegoria e guerra in "300" », *op. cit.* « ti salta addosso, impone il punto di vista americano, ti aggredisce e sbatte sul tuo grugno da vecchio mondo la Weltanschauung statunitense, passando a mo' di rullo compressore su ogni discrepanza, contraddizione e manifestazione di complessità ».

[662] *Ibid.* « Come diceva Joseph Campbell, abbiamo bisogno di mitologie planetarie di fratellanza. Al mito tecnicizzato che fabbrica odio, bisogna contrappore l'apertura al mito che ci arriva spontaneamente. Una nuova fase di mitopoiesi, dare vita a narrazioni in grado di farci vivere meglio. »

[663] WU MING 1, WU MING 2, « La narration comme technique de lutte », *op. cit.*

relevant de l'explication[664]. Bien que l'écriture chez le collectif soit de l'ordre du *mythos*, car son activité et sa production sont principalement romanesques et relèvent de la pensée imageante, elle est parfois assortie d'ouvrages qui sont le pendant logique et conceptuel du roman. C'est le cas, déjà évoqué, de *Nemici dello Stato* pour *L'œil de Carafa*, et de *L'eroe imperfetto* pour *Stella del mattino*. La mise en parallèle de ces derniers ouvrages permet d'observer un cas précis de mythopoïèse dans la production de Wu Ming.

Stella del Mattino met en scène un personnage mythique, Lawrence d'Arabie, en train d'élaborer le récit mythique de sa propre vie. Le roman de Wu Ming 4, par les mises en abyme qu'il propose, veut incarner l'idée de la transmission des savoirs et de l'élaboration, de la réélaboration constante des mythes. Comme l'auteur le précise dans *L'eroe imperfetto*, lorsque Lawrence combat dans le désert et prend des notes pour ce qui deviendra *Les sept piliers de la sagesse*, il conserve sur lui deux ouvrages : le premier est *Le morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory, l'un des récits de la légende arthurienne, le second est l'*Oxford Book of English Verse*, le recueil des meilleures compositions britanniques en vers. Wu Ming 4 écrit donc un roman mettant en scène un personnage mythique (Lawrence) qui écrit lui-même le récit de sa propre mythologie en s'inspirant d'un autre personnage mythique (Arthur) et des grands modèles de la littérature britannique. La mise en abyme se complexifie si l'on prend en considération les autres personnages du roman, comme John Ronald Reuel Tolkien, en tant qu'auteur mais aussi en tant que philologue, dont la lecture du *Beowulf* et la traduction alternative de *La bataille de Maldon* ont radicalement changé la réception de ces récits mythologique ; ou Robert Graves, grand connaisseur de la mythologie (auteur notamment des *mythes celtes* et des *mythes grecs*) ; ou encore Thomas Edward Lawrence, par ailleurs traducteur de l'*Odyssée* : autant de modèles pour Wu Ming et leur théorie de la mythopoïèse.

[664] Il semblerait que chez Wu Ming, cette opposition ne soit pas pertinente, ou du moins que pensée imagée et conceptuelle soient constamment mises en confrontation dans sa pratique de la mythopoïèse. Wu Ming s'inscrit en effet d'une part dans une démarche explicative de déconstruction du mythe (logos), il interroge ses mécanismes, élimine ses parties sclérosées, fait resurgir les aspects conflictuels, les aspérités ; mais son activité et sa production sont toutefois narratives, et relèvent de la pensée imageante, de la compréhension (mythos), de la création d'un sens global. Dans la pratique mythopoïetique de Wu Ming, on assiste ainsi à un dialogue permanent autour du mythe entre deux modes de pensée : conceptuelle et imageante.

2. 2. 2. Un cas appliqué de la mythopoïèse selon Wu Ming : *Stella del mattino*

Dans *Stella del mattino*, Wu Ming 4 entend déconstruire le mythe Lawrence d'Arabie, et se donne pour objectif de proposer une nouvelle mythologie, plus complète, plus conflictuelle, à l'instar de ce que le personnage Nancy, femme de Robert, conseille à Lawrence au sujet de la rédaction de son livre : « Ah oui, votre livre. J'espère que vous réussirez à coucher vos contradictions sur le papier. Ça donnerait une œuvre très intéressante[665] ».

Cette "œuvre très intéressante" ne sera pas celle de Lawrence qui, au travers des *Sept piliers de la sagesse*, donne à voir une image extrêmement travaillée et donc nécessairement partielle de lui-même. Il s'agit en fait de celle que Wu Ming 4 se propose d'écrire avec *Stella del mattino*. Pour parvenir à coucher sur le papier les contradictions de Lawrence, Wu Ming 4 a recours à la multiplicité des chapitres, personnages et points de vue, qui lui permet de composer un portrait en prisme de son personnage. A chaque nom ou surnom correspond un trait de caractère de Lawrence, un épisode de son passé, la construction d'une figure.

Lawrence d'Arabie est la star du film de l'écrivain et metteur en scène Lowell Thomas, et plus tard, bien que cela ne soit pas abordé dans le roman de Wu Ming 4 qui se situe dans les années 1919 et 1920, celle du film homonyme de David Lean[666] (1962). Dans le spectacle qu'il lui consacre, Lowell présente Lawrence comme le descendant d'un chevalier compagnon de croisade de Richard Cœur de Lion.

La dimension mythologique de Lawrence est en filigrane du roman. Wu Ming 4 conçoit son personnage principal comme la figure archétypique du chevalier des cycles arthuriens. Dans le roman, la référence aux Chevaliers de la Table ronde est faite par Hogarth qui, avec à la main l'épée que Lawrence a trouvée dans ses fouilles, s'écrie : « Que surgisse un chevalier[667] ». C'est aussi lui qui fait don à Lawrence de *Le morte d'Arthur*. A travers cette filiation que l'auteur établit en s'appuyant sur la lecture de Lawrence, il entend apporter

---

[665] WU MING 4, *Stella del mattino*, *op. cit.*, p. 283. « Ah già, il suo libro, spero che riesca a mettere sulla pagina le sue contraddizioni. Ne verrebbe fuori un'opera molto interessante. »

[666] *Lawrence d'Arabie*, LEAN David (réalisateur), 1962.

[667] WU MING 4, *Stella del mattino*, *op. cit.*, p. 69. « Sorga un cavaliere ».

une nouvelle dimension à son mythe[668]. Dans l'essai *L'eroe imperfetto*, Wu Ming 4 remarque des similitudes entre *L'Iliade* et *Les sept piliers de la sagesse*, similitudes qui transparaissent également dans le roman *Stella del mattino,* où Lawrence est comparé à plusieurs reprises à Achille. Lorsqu'il décide d'entreprendre la rédaction des *Sept piliers de la sagesse*, sur le modèle de l'épopée, Lawrence pense : « Un héros ne suffisait pas, il fallait un poète. Qu'aurait été Achille sans Homère[669] ? ». A la fin du roman, c'est son ami Robert qui le surnomme « l'Achille de Grande Bretagne[670] ».

Du point de vue de Robert, T. E., comme il l'appelle en raison du lien d'amitié qui les unit, est « une énigme à résoudre, du pain à mettre sous la dent du poète évocateur de mythe[671] ». Robert incarne une sorte d'*alter ego* de Wu Ming 4 : le poète passionné de mythologie, qui cherche à comprendre le mythe Lawrence. Dans le roman, c'est lui qui formule la théorie que Wu Ming 4 développe dans *L'eroe imperfetto*, qui s'appuie sur les lectures de Lawrence (*La morte d'Artù* (Thomas Malory), *Arabia deserta* (Charles Montagu Dougthy), *Oxford Book of English Verse*), pour démontrer que *Les sept piliers de la sagesse* est conçu par son auteur comme un poème épique :

> Robert avait longuement médité sur les indices à sa disposition, et avait fini par élaborer une théorie plausible à partir des ouvrages sur le rebord de la cheminée. Si tu veux savoir quelque chose d'un homme, découvre ce qu'il lit. […] Pour une raison ou une autre, Robert était convaincu que ces livres contenaient la clef des vers de dédicace que T. E. lui avait confiés pour qu'il les annote[672].

---

[668] « On peut dire que Lawrence, comme Richard Cœur de Lion, veut incarner les deux figures du roman épique : le chevalier servant qui accomplit un exploit pour sa bien-aimée, et le croisé, qui poursuit une idée qui, au XX^e^ siècle, ne correspond plus à la lutte pour la foi chrétienne, mais à quelque chose de non moins important : la liberté et l'auto-détermination d'un peuple opprimé. Le fait que le peuple coïncide avec la personne aimée permet de boucler la boucle et permet à la figure littéraire de Lauwrence d'incarner toute la tradition épique et chevaleresque européenne », WU MING 4, *L'eroe imperfetto*, *op. cit.*, p. 31. « Si può dire che Lawrence, come Riccardo Cuordileone, voglia incarnare entrambe le figure del romanzo epico: il cavaliere servente che compie l'impresa per la sua amata, e il crociato, che persegue un'idea, e che nel XX secolo non lotta più per la fede cristiana, ma per qualcosa di non meno importante: la libertà e l'autodeterminazione di un popolo oppresso. Il fatto che il popolo coincida con la persona amata fa quadrare il cerchio e chiama sulla figura letteraria di Lawrence tutta la tradizione epico-cavalleresca europea. »

[669] WU MING 4, *Stella del mattino*, *op. cit.*, p. 61. « Non bastava un eroe, occorreva un poeta. Cosa sarebbe stato Achille senza Omero? »

[670] *Ibid*., p. 390. « l'Achille di Britannia »

[671] *Ibid*., p. 165. « un enigma da risolvere, pane per i denti del poeta evocatore di miti. »

[672] *Ibid*. « Robert si era lambiccato a lungo sugli indizi a disposizione, fino a elaborare una teoria plausibile, che partiva dai volumi sulla mensola del caminetto. Se vuoi sapere qualcosa di un uomo, scopri cosa legge.

> Si l'hypothèse était vraie, alors T. E. n'était pas en train d'écrire une chronique de guerre, pas seulement. C'était la chanson de la révolte arabe qui prenait forme dans l'obscurité de sa chambre[673].

Ronald fait la connaissance de Lawrence au musée d'archéologie où il lui apparaît comme un homme menu et frêle. Bien qu'il perçoive lui aussi sa dimension héroïque, c'est principalement la part d'ombre de Lawrence qu'il va découvrir. Hogarth lui avait présenté Lawrence « comme le protagoniste d'un poème antique », mais selon Ronald, le professeur « avait passé sous silence le *contrappasso* du héros, sa part d'ombre[674] ». Cette part d'ombre apparaît dans le surnom qu'il lui donne : Lawrence Turambar, du nom de l'un des personnages qu'il est en train de créer, un puissant guerrier, figure anti-héroïque, car descendant d'une famille maudite et ainsi contraint à attirer le malheur sur ses proches et sur lui-même[675].

Les actions du guérillero Lawrence sont racontées dans les chapitres intitulés Lord Dinamite, et lorsque ce sont les Arabes qui s'expriment à propos de Lawrence, ils l'appellent El Urens. A travers le regard de l'ennemi turc et dans le récit de Miriam au commandant en chef de l'armée ottomane Ahmed Djemal Pacha , El Urens devient Urens *Iblis*, le diable, et c'est le caractère sanguinaire de Lawrence qui apparaît alors. A l'opposé de ce trait de caractère dérangeant, lorsqu'il est présenté en habits de militaire britannique, il est le Colonel Lawrence, icône de la diplomatie et de l'armée britanniques, dont la réputation doit à tout prix être sauvegardée : à la fin du roman, Winston Churchill fait assassiner Andy, le jeune prostitué que fréquentait Lawrence et qui est prêt à révéler la nature de leurs relations à la presse. Lawrence est en effet un personnage à l'enfance et la sexualité tourmentées. Dans l'intimité du foyer familial et de ses relations homosexuelles, il est Ned, le fils battu par sa mère et réclamant à être fouetté par le jeune prostitué Andy pour expier ses péchés.

[...] Per qualche ragione Robert si era convinto che quei libri contenessero la chiave dei versi dedicatori che T.E. gli aveva consegnato perché li annotasse. »

[673] *Ibid*., p. 167. « Se l'ipotesi era giusta, allora T.E. non stava scrivendo una cronaca di guerra, non soltanto. Era la chanson della rivolta araba quella che prendeva forma nel buio della sua stanza. »

[674] *Ibid*., p. 378. « come il protagonista di un poema antico » ; « aveva taciuto del contrappasso dell'eroe, della sua metà oscura ».

[675] Voir « Turambar », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BArin_Turambar>.

Aux yeux de Jack (Clive Staples Lewis), Lawrence est un imposteur. Avant même de chercher à déchiffrer le mystère de l'identité du héros britannique, Jack affirme sa mauvaise opinion. Il est le détracteur qui demande aux admirateurs de Lawrence : « Vous ne croyez tout de même pas à cette histoire de héros dans le désert[676] ? ». Son regard donne à Lawrence une dimension tout à fait opposée à celle du héros épique : « Ils en ont fait un héros national. Cet homme est faux jusqu'à la moelle. Son nom, sa famille, ce qu'il a fait en Arabie. Et même… ça. [l'homosexualité][677] ».

Cette image de Lawrence imposteur rejoint les pires pensées que Lawrence a de lui-même, lorsqu'il est en proie à sa part d'ombre. Il se voit alors comme un traître du soulèvement arabe, lui qui avait conduit le Prince Fayçal et les Arabes à l'insurrection, sans savoir que la France et l'Empire britannique s'étaient préalablement entendus pour partager les territoires ottomans qui seraient conquis par les Arabes. Il avoue ainsi cette version des faits à Ronald : « Je les ai leurrés et je me suis leurré moi-même. C'est ça que je devrais écrire. Ce que ça m'a coûté. Difficile de le concilier avec l'épopée de la révolte[678] ».

Tour à tour star de cinéma, héros mythologique, personnage énigmatique, homme tourmenté, guerrier sanguinaire, militaire et diplomate britannique, masochiste et fils malheureux, imposteur et traître, Lawrence ne cesse d'apparaître sous un jour et un nom différents. C'est encore une fois le personnage de Robert qui exprime la démarche de Wu Ming 4 dans son roman : « ils voudraient que j'écrive une épitaphe qui apporte de la cohérence à son image, qui forge le buste en bronze, qui fige en un seul les milles visages du héros. Mais toute sa vie il a combattu la cohérence, et je ne serai certainement pas celui qui lui imposera un ordre[679] ».

Soutenue par la multiplicité des personnages et l'alternance de leurs points de vue, on voit comment, à travers cet exemple, la mythopoïèse est, selon Wu Ming, l'art de déconstruire

---

[676] WU MING 4, *Stella del mattino*, *op. cit.*, p. 185. « Non vorrete davvero credere alla storia dell'eroe nel deserto? »

[677] *Ibid.*, p. 349. « Ne hanno fatto un eroe nazionale. Quell'uomo è falso fin nel midollo. Il suo nome, la sua famiglia, quello che ha fatto in Arabia. Perfino... questo. [l'omosessualità] »

[678] *Ibid.*, p. 239. « Ho imbrogliato loro e me stesso. È questo che dovrei scrivere. Quanto mi è costato. Difficile conciliarlo con l'epos della rivolta. »

[679] *Ibid.*, p. 389. « vorrebbero che scrivessi un'epitaffio in grado di dare coerenza alla sua immagine, forgiare il busto di bronzo che fissi in uno solo i mille volti dell'eroe. Ma lui ha combattuto la coerenza per tutta la vità e non sarò certo io a improgli un ordine. »

le mythe et de proposer au lecteur un nouveau portrait en prisme s'opposant à une image éculée par le temps. Mais la mythopoïèse est aussi pour Wu Ming l'occasion de décliner à l'infini la thématique qui rejoint son combat : celle de la révolte, des opprimés, de la Multitude.

2. 3. Le retour au réel : le mythe de la guerre et le regard postcolonial

La mythopoïèse n'est pas la seule dynamique de l'écriture de Wu Ming qui lui permet de distiller dans ses romans sa vision du monde et son combat. Si le collectif a à cœur de défendre le pouvoir de la fiction, c'est dans le but d'influencer la réalité. Dans l'œuvre de Wu Ming, fiction et réalité entretiennent une relation d'interdépendance où la première se voudrait au service de la seconde, tandis que la seconde garantirait en quelque sorte la valeur de la première, étant entendu pour Wu Ming que l'œuvre littéraire est digne si elle se mesure aux grands enjeux de l'humanité.

Le "retour à la réalité" ainsi formulé par Raffaele Donnarumma, "le retour au réel" selon les mots de Ranieri Polese[680], ou le "réalisme actuel" selon Alberto Casadei[681] et Vittorio Spinazzola[682], fait récemment l'objet de nombreuses discussions critiques autour de la littérature et du cinéma italien (mais aussi français et plus largement occidental) de ces dernières années. On observe en effet, dans la littérature de genre notamment (policier, historique, etc.), un intérêt renouvelé pour le réel, qui coïncide, entre autres, avec le possible retour d'une littérature engagée. Hanna Serkowska, dans son introduction au recueil *Finzione cronaca realtà*, revient sur le caractère désengagé et ultra-fictionnel de la littérature postmoderne et sur les conditions du retour du réel aujourd'hui :

> Si dans la postmodernité tout se jouait entre la position apophatique (scepticisme face à la capacité du signe à représenter les choses), ce qui justifiait de remplir l'espace avec des simulacres, textes et images qui ne renvoyaient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, et la position esthétique (la représentation se substituait au réel, en l'effaçant et en l'annulant),

[680] RANIERI Polese (dir.), *Il romanzo della politica. La politica del romanzo*, Milan, Almanacco Guanda, 2008, cité par BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *op. cit.*

[681] CASADEI Alberto, « NIE : in cerca di un rapport attivo con la tradizione », *op. cit.*

[682] SPINAZZOLA Vittorio, « La riscoperta dell'Italia », in *Tirature 2010. Il new Italian realism*, SPINAZZOLA Vittorio (dir.), Milan, Il Saggiatore, 2010, pp. 10-15.

> aujourd'hui on reviendrait aux anciennes positions épistémologiques ou ontologiques. On rechercherait donc un contact immédiat avec le réel, car le réel doit être représenté par le texte (position épistémologique) ou bien doit s'auto-représenter dans le signe (position ontologique)[683].

L'intérêt de Wu Ming pour le réel témoigne de son désir d'accéder à une certaine vérité, et de la délivrer à ses lecteurs, en lien avec sa vision du rôle engagé de la littérature. Mais, la réalité étant une catégorie qui relève de la convention, car toute réalité est construction, quels sont alors les moyens littéraires du "réalisme" de Wu Ming ?

L'intérêt de Wu Ming pour le réel se traduit tout d'abord par la nécessité d'ancrer ses récits dans un cadre tangible, documenté, référencé, qui apparaît dans l'élaboration des "objets narratifs non identifiés" selon les termes de Wu Ming, comme *Asce di guerra*, faisant dialoguer des chapitres de fiction et des chapitres se réclamant de l'Histoire. Un ouvrage comme *Il sentiero degli dei*, fonctionne aussi sur cette même ambiguïté de mêler éléments de fiction et récit "du réel". Le caractère historique des grands romans de Wu Ming répond par ailleurs à cette même exigence de réel, en s'appuyant sur des périodes et des faits documentés.

Toutes ces manifestations de désir de réel ou de désir d'effet de réel s'inscrivent dans un ample mouvement qui concerne un grand nombre d'auteurs pratiquant eux aussi le genre historique, ou élaborant des "objets narratifs non identifiés"» pour reprendre l'expression de Wu Ming, que l'on pense à des œuvres aussi différentes que *Gomorra* de Roberto Saviano ou *Dies Irae*[684] de Giuseppe Genna. Le phénomène dépasse largement le cas de Wu Ming et connaît des cas plus emblématiques que le collectif. Le retour au réel de Wu Ming nous semble cependant intéressant à étudier dans la part d'ambiguïté qu'il présente, car on observe un rapport conflictuel avec cette catégorie. Wu Ming se présente comme un

---

[683] SERKOWSKA Hanna, introduction à SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, *op. cit.* p. XVI. « Se nella postmodernità la partita si giocava tra la posizione apofatica (scetticismo di fronte alla capacità del segno di rappresentare le cose), per cui tanto valeva riempire lo spazio di simulacri, testi, immagini che non rimandavano a nulla oltre che sé stessi e la posizione estetica (la rappresentazione si sostituiva al reale, cancellandolo e annullandolo), oggi scrivendo, si ritornerebbe alle vecchie posizioni epistemologiche oppure ontologiche. Si ricercherebbe dunque un contatto immediato col reale perché il reale deve essere rappresentato dal testo (posizione epistemologica) oppure deve auto-rappresentarsi nel segno (posizione ontologica). »

[684] GENNA Giuseppe, *Dies Irae*, Milan, Rizzoli, 2006.

conteur et assume l'élaboration de récits fictifs, mais il revendique néanmoins pour ces récits une valeur de vérité, et attribue à la littérature le pouvoir de modifier la réalité.

Dans le colophon de son roman *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Antonio Scurati, auteur cité dans *New Italian Epic* par Wu Ming, indique au lecteur :

> Ce roman appartient au genre des compositions qui mélangent faits divers et invention. Parce qu'il estime que la vocation de la littérature aujourd'hui, à une époque dominée par le fait divers, n'est pas de confondre davantage les limites entre réalité et fiction, mais au contraire de les dépasser, l'auteur invite le lecteur à considérer chaque mot de ce livre comme le fruit de son imagination, même et surtout s'il est question de faits qui se rapportent à des personnages et à des contextes portant le nom de personnes ou d'institutions réelles[685].

La position d'Antonio Scurati quant à l'utilisation d'éléments du réel au sein de la fiction et quant à la valeur de l'œuvre de fiction est donc claire : l'œuvre de fiction ne prétend à aucune vérité, et n'entend pas se poser sur le plan de la réalité, quand bien même elle utilise des éléments de contenu factuels. Il s'agit au contraire de dépasser la confusion entre les catégories de la fiction et de la réalité. Wu Ming tient une position diamétralement opposée à celle d'Antonio Scurati, comme en atteste l'épigraphe de *Timira*, disposée sur deux pages, qui récite : « Cette histoire est vraie… / ... y compris les parties qui ne le sont pas[686] ». Fiction et réalité sont donc mises sur le même plan, et la fiction aurait même selon Wu Ming un caractère de vérité.

Le discours de Wu Ming témoigne ainsi d'une certaine confusion : d'une part il attribue à la fiction une part de vérité, mais d'autre part il ressent la nécessité de placer un générique en fin de roman pour justifier jusqu'à des détails dérisoires de l'intrigue, comme, dans *Timira*, la date de diffusion d'une émission citée au début du roman : « L'émission de

---

[685] SCURATI Antonio, *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Milan, Bompiani, 2008, cité par DAL LAGO Alessandro, *Eroi di carta, Il caso Gomorra e altre epopee*, *op. cit.*, p. 136. « Questo romanzo appartiene al genere dei componimenti misti di cronaca e di invenzione. Poiché ritiene che la vocazione della letteratura sia oggi, in un tempo dominato dalla cronaca, non già quello di confondere ulteriormente i confini tra realtà e finzione, bensì quella di superarli, l'autore invita il lettore a considerare ogni singola parola di questo libro come frutto della sua immaginazione, anche se e soprattutto quando si narri di fatti riferiti a personaggi e a contesti che portano il nome di persone o di istituzioni realmente esistenti. »

[686] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op. cit.*, pp. 3-5. « questa è una storia vera... /... comprese le parti che non lo sono. »

Samarcanda – enregistrée par Antar avec un vieux magnétoscope – n'a sûrement pas été transmise le 24 janvier 1991, mais toutefois à une date proche[687] ». Ce genre de précisions, accompagnées des très nombreuses sources consultées par les auteurs pour la rédaction du roman, suggère d'une part qu'il existe un lien entre la réalité (que le générique prétend incarner) et la fiction (qu'il accrédite d'une dimension véridique). Mais d'autre part, il suggère que le générique (qui constituerait les coulisses de l'œuvre, un lieu de transparence), permettrait de faire le départ entre la fiction et la réalité.

Ainsi le générique introduit un lien entre fiction et réalité, et suggère aussi paradoxalement une opposition entre ces deux catégories, opposition dont Raffaele Donnarumma ne manque pas de remarquer la part de vice :

> C'est l'opposition même entre fiction et "non-fiction" […] qui est vicieuse. D'un côté, elle semble reposer sur le fait que, pour être appréciée, chaque histoire doit nécessairement faire montre de "faits réellement avérés" […]. D'un autre côté, en se conformant au constat relevant désormais du truisme, selon lequel même les récits de faits authentiques sont des récits et obéissent à des lois formelles, cette opposition ne fait qu'absorber la réalité dans la fiction, en la privant de son autonomie et en la faisant passer pour son négatif (la "non-fiction" justement). L'obsession pour le réel finit par mettre hors-jeu la vérité à lauquelle les fictions prétendent, au moins depuis l'époque d'Aristote[688].

Plus que l'envers du décor, le générique est en fait l'une des parties les plus construites des romans de Wu Ming, car il ne s'agit pas d'un espace qui donne les clefs du roman, mais d'un espace qui ne donne à voir qu'une partie seulement des clefs du roman, en l'occurrence celles que l'auteur veut bien nous montrer, laissant dans l'ombre toute une série de références.

---

[687] *Ibid*., p. 507. « La puntata di Samarcanda – registrata da Antar con un vecchio Vhs – non è certamente andata in onda il 24 gennaio '91, ma comunque in una data non molto dissimile. »

[688] DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *op. cit*. pp. 38-39. « è la stessa opposizione tra fiction e non-fiction [...] a essere viziosa. Da un lato, essa sembra credere che, per essere goduta, ogni storia debba necessariamente esibire le sue patenti di "fatto realmente accaduto" [...]. Dall'altro, attenendosi alla constatazione ormai truistica che anche i racconti di fatti veri sono racconti e sottostanno a leggi formali, essa non fa che risucchiare la realtà nella finzione, privandola di autonomia e spacciandola come suo negativo (non-fiction, appunto). L'ossessione per il reale finisce per mettere fuori gioco la verità cui le finzioni, almeno dai tempi di Aristotele, pretendono. »

Dans un article intitulé « Matria, Patria, Dismatria[689] », paru sur Nazione Indiana, Silvia Contarini fait état d'une remarquable absence dans la liste des références du générique de *Timira*. Dans le roman en effet, il est question, lors d'une entrevue entre la protagoniste et Mahamed Siyaad Barre, de la "matria" :

> Je me lançai alors dans une déclaration d'amour démesurée pour la Somalie, en disant que désormais c'était ma vraie patrie, ou plutôt que ma patrie c'était l'Italie, tandis que la Somalie était ma *matrie* – c'est exactement le terme que j'employai, *matrie*, face au général Mahamed Siyaad Barre, il faut croire que les amphétamines rendent vraiment dingue – et j'ajoutai que non, je ne pouvais pas m'en aller quand la *matrie* nourrissait de nouveaux espoirs grâce à la Révolution, et puis je ne pouvais pas laisser mon mari dans un moment pareil[690].

Le mot, qui apparaît (en italique) comme un néologisme dans le discours d'Isabella, n'est cependant pas nouveau, et il semble très étonnant que Wu Ming 2 et Antar Mohamed ne fassent pas mention, dans le générique, de l'auteure Igiaba Scego et de sa nouvelle intitulée « Dismatria[691] », qui développe justement le concept de "matria", pas plus qu'ils ne mentionnent, à l'exception de Shirin Ramanzanali Fazel, des auteurs et surtout des auteures du postcolonialisme italien telles que Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Carla Macoggi et Kaha Mohamed Aden. Pourquoi une telle absence ? Wu Ming 2 et Antar Mohamed peuvent-ils ignorer la production littéraire postcoloniale tout en étant au fait des études historiques de ce domaine, citées dans le générique ? Une interview des deux auteurs réalisée par la rédaction de *Scrittura Industriale Collettiva* en juin 2012 montre que Wu Ming 2 et Antar Mohamed connaissent en réalité ces auteures :

> Je suis en revanche convaincu que seul un regard féminin, métis et postcolonial peut nous aider à mieux comprendre la dimension criminelle de notre "aventure" africaine et la portée

---

689 CONTARINI Silvia, « Matria, Patria, Dismatria », *nazioneindiana*, 23/08/2012, <http://www.nazioneindiana.com/2012/08/23/matria-patria-dismatria/>.

690 WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op. cit.*, p. 403. « Allora mi lanciai in una sperticata dichiarazione d'amore per la Somalia, dicendo che ormai era la mia vera patria, anzi, la mia patria era l'Italia, mentre la Somalia era la mia *matria* – dissi proprio così, *matria*, di fronte al generale Mohamed Siad Barre, si vede che le anfetamine bruciano davvero quelche neurone – e aggiunsi che no, non potevo andarmene proprio quando la *matria* nutriva una speranza in più grazie alla Rivoluzione, e poi non potevo lasciare mio marito in un momento come quello ».

691 SCEGO Igiaba, « "Dismatria" », in AA.VV., *Pecore nere*, Rome-Bari, Laterza, 2012, (1re éd. 2012), pp. 5-21.

> de son influence sur la définition du caractère et de l'identité des Italiens, surtout du genre masculin, car les colonies italienne furent surtout des "colonies pour hommes", fréquentées par des soldats et des fonctionnaires bien plus que par des familles de travailleurs. Heureusement, ce point de vue commence à émerger, et ce n'est pas un hasard si les meilleurs romans postcoloniaux italiens sont écrits par des femmes : je pense à Gabriella Ghermandi, Igiaba Scego, Cristina Ali Farah, Shirin Ramanzanali Fazel, Carla Macoggi, Kaha Mohamed Aden, Fatima Ahméd. Des noms qui sont encore souvent inconnus du grand public, mais qui ensemble constituent désormais une "masse critique" qu'on peut difficilement ignorer[692].

S'il ne s'agit pas d'une méconnaissance, pourquoi ne pas les avoir mentionnées, et avoir au contraire signalé les emprunts à certains auteurs "classiques" comme Carlo Levi ? S'agit-il d'un malencontreux oubli, ou bien est-ce calculé ? Cette dernière hypothèse semble difficilement soutenable quand on sait qu'Igiaba Scego a participé à l'une des présentations de *Timira* dans une librairie de Rome[693], et a par ailleurs fait une critique du roman parue dans *L'Unità*[694]. Pourtant, cette absence dans le générique du roman montre bien la nature ambiguë de ce paratexte.

Ainsi, plus qu'une voie d'accès à l'œuvre, le générique constitue selon nous l'un des éléments du mythe Wu Ming. Il permet au collectif, sous les apparences d'un paratexte qui se voudrait objectif, d'établir une nouvelle fiction contribuant à parfaire son image d'auteur. Celle qui émerge du générique de *Timira* fait de lui, entre autres, un auteur honnête (il cite ses sources) ; un historien studieux (il "saccage" les bibliothèques de Bologne) ; qui s'inscrit dans une certaine lignée littéraire et philosophique (il cite Carlo Levi, Giorgio Agamben, Paolo Virno) ; qui apporte une contribution essentielle à la

---

[692] SIC, « Timira : Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed », *scritturacollettiva.org*, 22/06/2012, <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>. « Sono convinto invece che solo uno sguardo femminile, meticcio e post-coloniale ci può aiutare a capire meglio la nostra criminale "avventura" africana e quanto questa ancora influisca nel definire il carattere, l'identità degli italiani, soprattutto di genere maschile, perché le colonie italiane furono per lo più "colonie per maschi", frequentate da soldati e funzionari molto più che da famiglie di lavoratori. Per fortuna, questo punto di vista comincia ad emergere, e non è davvero un caso se i migliori romanzi postcoloniali italiani sono scritti da donne : penso a Gabriella Ghermandi, Igiaba Scego, Cristina Ali Farah, Shirin Ramanzanali Fazel, Carla Macoggi, Kaha Mohamed Aden, Fatima Ahméd. Nomi che spesso sono ancora sconosciuti al grande pubblico, ma che insieme costituiscono ormai una "massa critica" difficile da ignorare. »

[693] À la librairie La Casa delle letterature, le 31/05/2012 à Rome.

[694] SCEGO Igiaba, « Isabella, un'italiana dalla pelle scura », in *L'Unità*, 18/05/2012, <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2415000/2410284.xml?key=Wu+Ming&first=1&orderby=1&f=fir>.

littérature postcoloniale italienne et enfin qui a le souci d'inscrire son récit dans le réel, dans le but de modifier à son tour la réalité, en accord avec sa vision politique de la littérature.

Le besoin de réalité n'apparaît pas uniquement dans les génériques que Wu Ming place à la fin de ses romans. Il figure par ailleurs dans sa manière d'aborder l'Histoire par le conflit, la guerre, et dans le regard postcolonial qu'il porte sur ces mêmes conflits.

2. 3. 1. La "littérature de l'inexpérience", le mythe de la guerre

Dans son essai *La letteratura dell'inesperienza*, Antonio Scurati s'intéresse aux conditions culturelles et historiques auxquelles sont confrontés les écrivains italiens contemporains, et fournit une piste de réflexion intéressante pour analyser une autre forme de l'engagement littéraire de Wu Ming qui apparaît à travers l'une des thématiques récurrentes de ses romans : la guerre.

Selon Antonio Scurati, l'écrivain d'aujourd'hui, « du monde de la communication globale[695] », est confronté à l'impossibilité de faire l'expérience du monde et de la vie : « L'inexpérience, voilà l'état de pauvreté dans lequel nous nous trouvons aujourd'hui, et à partir duquel nous sommes appelés à faire de la littérature[696] ». Littérature et expérience, ou plutôt, selon le terme d'Antonio Scurati, inexpérience, tendent alors à se confondre, à devenir indifférenciables. En littérature comme dans la vie, réalité, fiction, imaginaire et symbolique ne se distinguent plus. Il compare la condition de l'écrivain de l'an 2000 à celle de l'écrivain d'après-guerre : le premier est immergé dans la société du spectacle et son flot d'images qui se suffisent à elles-mêmes, qui n'ont plus besoin d'un monde référentiel pour exister ni même pour se générer, et ne partage rien d'autre que ce flot continu d'images avec ceux qui l'entourent ; le second partageait avec ses contemporains l'expérience de la guerre et trouvait en elle une expérience à raconter, souvent même il était confronté à l'impérieuse nécessité de la mettre en mots. Bien qu'Antonio Scurati, se

---

[695] SCURATI Antonio, *La letteratura dell'inesperienza*, Milan, Bompiani, 2006, p. 23.

[696] *Ibid*., p. 34. « L'inesperienza, questo è il nostro stato di povertà oggi, da cui siamo chiamati a fare letteratura. »

référant à Walter Benjamin, ne se méprenne pas sur le mythe de la guerre, sur l'impossibilité à raconter le vécu de la guerre, il remarque que

> Cela n'empêchera pas que le mythe de la guerre, en tant que mythe de l'expérience, refasse surface au milieu du XX^e^ siècle avec le nazisme et le fascisme, mais aussi avec l'hagiographie de la Résistance, puis encore et encore. Le retour incessant du mythe de la guerre comme mythe de l'expérience est même, en dépit de tous les démentis empiriques et comme le rappelle Slavoj Zizek, un cas exemplaire de ce qu'Alain Badiou a identifié comme étant le trait distinctif du XX^e^ siècle : la passion pour le réel[697].

Le choix des romans historiques ayant pour cadre et pour objet des conflits, des révoltes ou des guerres civiles est une façon pour Wu Ming d'échapper à l'impasse de la littérature de l'inexpérience. Les récits de Wu Ming témoignent de cette passion pour le réel, de cette recherche de contenu, en ayant recours au mythe de la guerre comme terreau du vécu, comme lieu de sens, comme si l'expérience de la vie était plus forte et plus vraie dans les récits guerriers. La grands romans de Wu Ming mettent en scène le mythe de la guerre dans une série de conflits historiques très fournie : *L'œil de Carafa* relate entre autres la révolte des Rustauds ; *Asce di guerra* mène de front le récit de la Seconde Guerre mondiale et celui de la guerre d'Indochine ; *54* est un roman sur l'après-guerre et la guerre froide, mais il décrit aussi, en creux, la Seconde Guerre mondiale, comme le remarque Luigi Salsi : « Le titre *54* correspond à l'année 1954, année qui se situe au cœur de cet "après-guerre" dont nous parle le roman. Mais […] ce 54 n'est en vérité qu'un 45, dans le sens de 1945, en miroir, où le 1954 de l'"après-guerre" plonge ses racines et se reflète sous d'autres aspects[698] » ; *Manituana* se déroule durant la guerre d'Indépendance des Etats-Unis ; *Stella del mattino* est un roman dont l'intrigue se situe au tout début de l'entre-deux-guerres et fait état de la révolte arabe ; *Altai* met en scène le siège de Famagouste et la bataille de Lépante ; dans *Basta uno sparo* on retrouve la thématique de la résistance durant la Seconde Guerre mondiale ; *Timira* relate des épisodes de la guerre civile en

---

[697] *Ibid*., p. 43. « Ciò non impedirà che il mito della guerra come mito dell'esperienza riaffiori a metà del XX secolo con il nazifascismo, ma anche con l'agiografia della Resistenza, e poi ancora e ancora. Anzi, il ritorno incessante, a dispetto di ogni smentita empirica, del mito della guerra come mito dell'esperienza è, come ricorda Slavoj Zizek, un caso esemplare di quel che Alain Badiou ha identificato come il tratto distintivo del XX secolo : la passione per il reale. »

[698] SALSI Luigi, « Quête identitaire et lecture historique – Luther Blisset [sic], *Q* et Wu Ming, *54* », *op. cit.*, pp. 76-77.

Somalie ; enfin, le prochain grand roman collectif, en cours de rédaction, aura pour objet la Révolution française[699].

Dans *Stella del mattino*, plusieurs personnages, dont Ronald, vivent avec le poids trop lourd à porter de l'expérience de la Première Guerre mondiale. Un an après la fin du conflit, la frustration de ne pas parvenir à communiquer cette expérience est la source de cauchemars récurrents pour Ronald. Le roman de Wu Ming 4 se concentre sur cette période de sa vie où mûrit son projet littéraire : c'est par l'écriture, dans la genèse de son œuvre littéraire et mythopoïétique que Ronald pourra finalement exorciser ses souvenirs de guerre.

L'écriture et le combat sont deux notions fondamentalement liées chez Wu Ming : l'écriture est un moyen de combattre, le combat est le sujet et l'origine de l'écriture. Tout comme Lawrence, qui est incité par Hogarth à écrire pour « poursuivre la guérilla par d'autres moyens[700] », Wu Ming se conçoit en guérillero de l'écriture et rédacteur de l'histoire de la révolte.

Bien que les exemples et les contextes historiques soient tous très différents, toutes ces révoltes et ces épisodes de guerre ont un trait commun, identifié par Luigi Salsi à la lecture de *L'œil de Carafa* :

> L'analyse des conditions qui ont déterminé cette défaite est le symbole, dans le roman, d'un enseignement politique précis : les pauvres ne doivent pas accepter la lutte frontale avec l'ennemi. On a l'impression de lire l'apologie de la guérilla à la Che Guevara et, en général, de cette résistance qui se révélera être la seule forme de lutte que peuvent mettre en place les classes défavorisées[701].

Dans les romans de Luther Blissett et de Wu Ming, en effet, toutes les révoltes menées frontalement par la Multitude contre les puissants échouent. Ce n'est que par la ruse et les actions ciblées que l'on peut espérer affaiblir l'ennemi que l'on ne vainc jamais

---

[699] Voir STINCO Giovanni, « Wu Ming, un nuovo libro su Robespierre e il 1789 : "è urgente parlare di rivoluzione" », in *Il fatto Emilia Romagna*, 10/04/2012, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/04/10/ming-nuovo-libro-robespierre-1789-urgente-parlare-rivoluzione/203306/>.

[700] WU MING 4, *Stella del mattino*, *op. cit.*, p. 61. « proseguire la guerriglia con altri mezzi ».

[701] SALSI Luigi, « Quête identitaire et lecture historique – Luther Blisset [sic], *Q* et Wu Ming, *54* », *op. cit.*, p. 84.

totalement : c'est dans ce sens que la technique de combat du protagoniste de *L'œil de Carafa* va évoluer, c'est l'image des actions de la résistance reportées dans *Asce di guerra* ; quant à l'épisode de Famagouste dans *Altai*, il s'agit d'une réplique de l'échec de Frankenhausen dans *L'œil de Carafa*.

Plus que le mythe de la guerre, Wu Ming développe ce qu'on pourrait appeler le mythe du prolétariat, ou plus exactement, le mythe de la Multitude : la révolte des classes sociales défavorisées, des opprimés, des subalternes.

2. 3. 2. La vision hypocalyptique

Outre la thématique de la guerre, c'est dans le point de vue par lequel l'Histoire et ses conflits sont abordés que réside le caractère engagé de l'écriture de Wu Ming. A rebours des mots célèbres de Jules César qui affirme que l'Histoire est racontée par les vainqueurs, Wu Ming entend raconter l'Histoire du point de vue des vaincus, selon la perspective des insurgés, des faibles et des opprimés face aux puissants, incarnés par l'Eglise, l'Empire, et les acteurs du Capitalisme naissant ou affirmé.

Ce point de vue sur l'Histoire emprunte ses références à la microhistoire développée par Carlo Ginzburg dans les années soixante-dix, qui concentre son attention non pas sur les masses ou les individualités saillantes de l'Histoire, mais se propose d'opérer à une autre échelle en étudiant dans la durée et dans le détail du quotidien, le parcours de petites communautés, voire d'individus. Dès sa « Dichiarazione d'intenti », Wu Ming fait référence à ce courant de recherche historiographique comme modèle pour sa poétique et déclare vouloir écrire des « histoires qui adoptent les mécanismes et les stylèmes propres au roman "de genre", au *biopic*, à l'enquête militante ou à la micro-histoire[702] ».

Wu Ming fait dialoguer les deux échelles, en intégrant dans ses narrations des éléments de la macrohistoire à côté desquels il fait souvent figurer des éléments de la microhistoire. L'épilogue de *Timira* est représentatif de cette manière de mêler les différentes focalisations. Il fait figurer, entre autres, dans une chronologie intitulée « Archives

[702] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 248. « storie che adottino i meccanismi e stilemi propri della narrativa "di genere", del *biopic*, dell'inchiesta militante o della microstoria ».

historiques[703] », des éléments d'importance historique sensiblement différents, comme la mort de l'homme d'Etat Mahamed Siyaad Barre et l'obtention de la licence du co-auteur Antar Mohamed.

L'histoire du côté des vaincus, c'est aussi l'histoire qu'il faut inventer, ce sont les lacunes de l'Histoire officielle que le romancier peut combler en imaginant les petites histoires qui permettent aussi bien de lier les grands épisodes que de les appréhender sous un tout nouveau jour. La nouvelle *American Parmigiano* est emblématique de cette façon de procéder : le récit met en scène un héros local de l'Histoire de l'Indépendance américaine, qui se révèle être un subalterne incompris élevé malgré et contre lui au rang de héros national. Albert Rice est en effet l'homme qui, dans la nouvelle de Wu Ming, retarde les troupes anglaises et permet à celles du Général Washington de gagner un temps précieux. En réalité, Albert Rice est un fromager émigré d'Italie, qui cherche à tout prix à sauver ses vaches qui ont traversé la Manche et la première saison de parmesan jamais produit outre-Atlantique, contre les régiments qui réquisitionnent son bétail et sa production. Les troupes de Washington, venues auparavant, avaient déjà causé le désespoir de Rice, les troupes anglaises causent sa rage et, perdu pour perdu, il préfère se battre jusqu'au bout pour sauver son fromage, maintenant que les troupes de George Washington font déjà rôtir ses vaches. Ainsi, le jeune chercheur découvre que le soi-disant héros national, mort pour favoriser l'avancée des rebelles, est en réalité un fromager italien qui n'avait cure de l'indépendance américaine. Wu Ming fait suivre ce récit d'un épilogue dans lequel il retrace les parties manquantes de l'histoire : il s'agit justement du récit de la résistance finale d'Albert Rice. A travers cet exemple de mise en abyme du travail d'historien et d'auteur, on voit comment Wu Ming conçoit sa mission : comme celle d'un justicier au service de la Multitude qui n'a pas voix au chapitre de l'Histoire.

En quatrième de couverture de *Manituana* figure une expression récurrente du vocabulaire de Wu Ming : « une histoire du mauvais côté de l'Histoire[704] ». Le "mauvais côté" désigne celui des vaincus, de ceux qui n'ont pas pu écrire l'Histoire, mais il peut aussi, à l'inverse, indiquer celui des vainqueurs qui se sentent fautifs. C'est dans ce sens qu'il apparaît dans le roman *Asce di guerra*, à propos d'une très vielle femme qui habite le même immeuble

[703] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op*. *cit*., p. 498.

[704] WU MING, *Manituana*, *op*. *cit*., quatrième de couverture. « una *storia* dalla *parte sbagliata della Storia* ».

que Vitaliano et qui, après une vie passée aux Etats-Unis à combattre les Indiens, pleure souvent en racontant son histoire :

> Ce n'était pas seulement de la nostalgie, mais aussi le regret d'avoir combattu du mauvais côté. A cette époque, tous les films décrivaient les Indiens comme des êtres mesquins et sanguinaires. A la fin de sa longue existence, la blonde ressentait le devoir de raconter la véritable histoire du Far West[705].

La véritable histoire du Far West, telle que la vieille dame surnommée "la blonde" s'impose finalement de la raconter, n'est donc pas la version officielle de l'Histoire, ni celle imposée par les films en vogue dans les années 1930 : c'est au contraire celle des hommes et des femmes qui ont participé aux événements à leur échelle et qui en livrent un récit souvent contradictoire, différent, une vision insolite. Le point de vue des acteurs dits "mineurs", "sans nom" (comme Wu Ming) est celui que le collectif privilégie, comme en témoigne la première phrase de son premier roman : « Il est écrit sur la toute première page : dans la fresque, je suis l'une des figures à l'arrière-plan[706] »

A la lecture de *L'œil de Carafa* et de *54*, Luigi Salsi remarque que les deux romans « sont écrits en grande partie en suivant le même schéma narratif et culturel. L'Histoire y est racontée à travers le regard des rôles secondaires et d'arrière-plan : c'est la vision "hypocalyptique"[707] ». Luther Blissett oppose Apocalypse et Hypocalypse : la première « n'est rien d'autre que la quotidienneté. Il s'agit de la suspension de la vie dans l'attente de la mort […], du régime de survie auquel la plus grande partie du monde est condamnée. […] Ce n'est rien d'autre que la vie dans la société (apo)capitalistique[708] ». Autrement dit, l'apocalypse est aussi bien un état de fait, celui d'un régime économique et social (incarné

---

[705] RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*, *op. cit.*, p. 46. « Non era solo nostalgia, ma anche il rammarico di aver combattuto dalla parte sbagliata. A quel tempo, tutti i film descrivevano i pellerossa come meschini e sanguinari. La bionda alla fine di una lunga esistenza, sentiva il dovere di raccontare la vera storia del Far West. »

[706] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, *op. cit.*, p. 11. « Sulla prima pagina è scritto : Nell'affresco sono una delle figure di sfondo. »

[707] SALSI Luigi, « Quête identitaire et lecture historique – Luther Blisset [sic], *Q* et Wu Ming, *54* », *op. cit.*, p. 71.

[708] LUTHER BLISSETT, « Mitologie – Il novecento sotto i piedi », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/145_it.html>. « non è altro che la quotidianità. È la sospensione della vita nell'attesa della morte [...], è il regime della sopravvivenza a cui la maggior parte del mondo è condannata. [...] non è nient'altro che la vita nella società (apo)capitalistica ».

par le capitalisme), qu'une philosophie de la vie (dont la fin est imposée par Dieu), et qu'une conception de l'Histoire (selon le point de vue des vainqueurs). Les instruments de l'apocalypse sont la stratégie de la terreur, la politique de l'urgence et L'Histoire, conçus comme une science linéaire et univoque. La seconde est une révélation

> par le bas, par le puisard de la société. C'est une contamination létale qui ne prévoit pas les beaux gestes de témoignage ou d'affirmation catégorique du propre *Moi-Soi*, mais exige de retrousser ses manches et de marcher dans la rue, d'utiliser des dés truqués, d'insinuer le doute par tous les moyens dans les temples du pouvoir[709].

Cette définition, typique du style de Luther Blissett, illustre parfaitement la méthode mise à l'œuvre dans *L'œil de Carafa* : le collectif y dépeint d'une part une révolte dans sa dimension la plus prosaïque (hypocalypse), à l'aide d'une langue elle aussi prosaïque, et d'autre part ses dérives, l'inversion radicale du mouvement anabaptiste vers la théocratie dans la ville de Münster (l'apocalypse, à la fois dans sa signification commune et au sens blissettien du terme).

La conception hypocalyptique de l'Histoire n'apparaît pas uniquement dans l'œuvre romanesque de Luther Blissett et Wu Ming, elle est aussi à l'origine du projet *La prima volta che ho visto i fascisti*, un recueil de témoignages d'internautes rassemblés par Wu Ming et publié sur leur site en 2005. A travers ce recueil, le collectif entend mettre en pratique le principe de donner la parole à des figures de fond de l'Histoire.

Dans une vision hypocalyptique de l'Histoire, où rien n'est joué d'avance, on peut refuser le monde tel qu'il est et, grâce au combat de la Multitude toute entière, changer le cours des choses. Cette approche historique, qualifiée de post-marxiste et post-freudienne par Andrea Cortellessa dans son analyse du roman de Luther Blissett, amène le collectif à structurer ses romans, à travailler son écriture de manière à ce que le récit donne l'illusion constante du présent où tout est encore possible, où tout se joue à chaque instant, quand bien même le lecteur a déjà connaissance de l'issue historique des faits. La force de l'écriture du collectif est ainsi de parvenir à maintenir le lecteur dans un état de curiosité

---

[709] *Ibid*. « dal basso, dalla sentina della società, è una contaminazione letale che non prevede *bei gesti* di testimonianza o di categorica affermazione del proprio *Io-Sé*, ma richiede di sporcarsi le mani e di camminare per la strada, di usare i dadi truccati, di insinuare con ogni mezzo l'incertezza nei templi del potere. »

constant, d'espoir sincère quant au sort de ceux dont il sait pourtant qu'ils appartiennent au camp des vaincus :

> En la forçant à faire office de toile de fond allégorique pour un match qu'il faudrait jouer sur-le-champ, l'Histoire est réécrite par "Blissett" avec des instruments rhétoriques et stylistiques aptes à en donner une image mouvante, instable, radicalement incertaine (la métaphore, éculée en apparence, de "l'imminence des événements" est récurrente) qui est aussi la façon dont on aimerait voir le présent : contre tous les Plans Imposés, les projectures à long terme, les normes comportementales. Dans l'espoir que la "curiosité" reste vive, cette curiosité insolente et obstinée, de savoir comment l'histoire va terminer[710].

L'enchâssement des différents temps du récit, la multiplication des points de vue et le rythme très soutenu de la narration participent à cet effet. La coprésence de personnages historiques et de fiction permet d'augmenter l'effet entraînant de l'intrigue : les personnages historiques, ceux qui ont laissé leur nom dans l'Histoire, donnent une tonalité réaliste, apportent une part d'authenticité au récit. Les personnages de fiction, quant à eux, sont ceux qui auraient pu exister, qui ont sans doute existé, mais dont l'Histoire n'a pas gardé la trace et que l'écrivain utilise pour combler ses lacunes.

Havana Glam, le roman uchronique de Wu Ming 5, pousse à l'extrême la remise en question du "continuum" historique, comme Wu Ming aime l'appeler en faisant sienne l'expression de Walter Benjamin[711]. Le roman propose des versions alternatives à l'Histoire, qui relèvent cette fois-ci de la science-fiction : il ne s'agit pas de combler les lacunes de l'Histoire, mais bel et bien de la réécrire en imaginant que tel ou tel événement n'avait pas eu lieu. Avec la pratique de l'uchronie, Wu Ming entend encore une fois montrer qu'à tout moment, l'Histoire peut prendre un cours différent.

---

[710] CORTELLESSA Andrea, « Ipocalittici o integrati – Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale », *op. cit.* « Forzandola a fare da fondale allegorico di una partita che si intende giocare *qui e ora*, la Storia viene riscritta da "Blissett" con strumenti retorici e stilistici atti a darne un'immagine *mossa*, irrequieta, radicalmente incerta (continua e' la metafora, apparentemente consunta, del "precipitare delle cose") - che è anche il modo in cui si vorrebbe il presente : contro ogni Piano Regolatore, progettualità a lungo termine, norma comportamentale. Nella speranza che resti viva la "curiosita", quella insolente, caparbia curiosità di sapere come va a finire la storia. »

[711] BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 440-441.

La réécriture de l'Histoire, la rédaction d'une version alternative où la parole est donnée aux figures de fond est donc le mot d'ordre que Luther Blissett se donne en 1999 et qu'Angelo Petrella identifie clairement en analysant *L'œil de Carafa* :

> Le récit […] tend à réécrire le passé sous un nouveau jour, en se présentant comme l'épopée des *ex-centrics*, c'est-à-dire des marginaux, des parias et des vaincus. On peut appliquer au roman de Blissett la catégorie historiographique de métafiction élaborée par Linda Hutcheon : un récit qui tend à réécrire le passé sous un nouveau jour, et ce de manière extrêmement plaisante. […] Les *ex-centrics* du XVI^e^ siècle ne sont rien d'autre que l'allégorie de la catégorie supra-historique des vaincus et, tout particulièrement, de la multitude de notre époque. Ce concept, élaboré par Hardt et Negri, fait référence au nouveau sujet politique collectif encore à construire, qui n'a plus les caractéristiques ni de la classe ouvrière au sens strict, ni de l'homme-masse du XX^e^ siècle[712].

Comme le montre cette analyse d'Angelo Petrella, la vision hypocalyptique est étroitement liée aux concepts d'Empire et de Multitude développés par Michael Hardt et Toni Negri, le premier étant l'agent de l'apocalypse, et la seconde la force efficiente de l'hypocalypse. Dans son programme narratif qui paraît à la naissance du collectif, Wu Ming fait figurer son intention de donner une voix à la Multitude :

> Nous voulons raconter la réalisation, l'émergence et l'interaction de la multitude, qui n'a rien à voir avec la masse, ce bloc homogène qu'il faut mobiliser ou ce "trou noir" du sens à stimuler à coups de sondages : « Un horizon de matérialité découverte et de sauvage multiplicité. Un monde de croisements et de combinaisons physiques, d'associations et de dissociations, de fluctuations et de concrétisations, selon une logique parfaitement horizontale, qui réalise le paradoxe du croisement de la causalité et du hasard, de la tendance et de la possibilité : telle est la dimension originelle de la multitude. » (Antonio Negri, *Spinoza sovversivo*)[713]

---

[712] PETRELLA Angelo, « Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento », *op. cit.*, p. 144. « la narrazione [...] tende a riscrivere il passato in una nuova chiave, presentandosi come epica degli ex-centrics, ovvero degli emarginati, dei reietti e degli sconfitti. Al romanzo di Blissett può applicarsi la categoria di Historiographic metafiction elaborata da Linda Hutcheon: una narrazione tendente a riscrivere il passato in una nuova chiave, il tutto sotto segno di un alto tasso di godibilità.[...] gli ex-centrics cinquecenteschi altro non sono che allegoria della categoria sovrastorica degli sconfitti e, in particolar modo, della moltitudine dei nostri tempi. Questo concetto, elaborato da Hardt e Negri, fa riferimento al nuovo soggetto politico collettivo tutto da costruire, che non ha più le caratteristiche né della classe operaia in senso stretto né dell'uomo-massa novecentesco. »

[713] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 249. « Vogliamo narrare il farsi, l'emergere e l'interagire della multitudo, che nulla ha a che vedere con la massa, blocco omogeneo da mobilitare o "buco nero" del senso da stimolare a colpi di sondaggi : "Un orizzonte di fisicità scoperta e di selvaggia molteplicità. Un

S'il convient en effet de parler de mythe du prolétariat, ou de mythe de la Multitude, on pourrait penser que chaque roman de Wu Ming serait la mythopoïèse d'un même mythe prototypique, celui de la Multitude en marche contre l'Empire. C'est ce qui émerge dans les œuvres dites "épiques", c'est-à-dire ses grands romans, qui brassent de nombreux personnages, font se croiser plusieurs intrigues et mettent en scène le combat d'opprimés, comme celui des Mohawks dans *Manituana*, ou encore celui des Juifs en quête de la terre promise dans *Altai*. Mais tous les romans de Wu Ming ne suivent pas ce format, et même *54*, l'autre grand roman épique, ne correspond pas à cette définition : s'il est bien question de point de vue hypocalyptique sur l'Histoire de l'année 1954, à travers le regard de figures de fond, ce n'est pas le récit de la Multitude en marche : Pierre est un personnage solitaire dont le parcours, contrairement à celui de Gert (*L'œil de Carafa*), de Manuel (*Altai*) ou de Molly Brant (*Manituana*) ne croise pas celui de la Multitude, ne s'incarne pas dans un combat commun, et il en va de même pour les très nombreux personnages qui l'entourent. Ils sont les pions d'une immense table de jeux, amenés à se côtoyer, mais les directions qu'ils prennent les éloignent les uns des autres, chacun opère de manière individuelle et indépendante.

A travers *Stella del mattino*, c'est à un autre schéma, différent encore de celui de *L'œil de Carafa*, que nous sommes confrontés : si Lawrence incarne la révolte arabe en tant que guide, cette dernière est un objet second du récit, et son statut de leader énigmatique, ambigu et emblématique confère à Lawrence un rôle à l'opposé des figures de fond habituellement mises en avant par Wu Ming.

On remarque ainsi une certaine évolution dans la production de Wu Ming qui continue d'adopter le point de vue hypocalyptique (en faisant toutefois certains compromis comme dans *Stella del mattino*), mais tend à délaisser les récits "épiques" de la Multitude pour privilégier ceux de figures subalternes dans leur singularité.

---

mondo di intrecci e di combinazioni fisiche, di associazioni e dissociazioni, di fluttuazioni e di concretizzazioni, secondo una logica perfettamente orizzontale, realizzante il paradosso dell'incrocio di causalità e casualità, di tendenza e possibilità : ecco l'originaria dimensione della multitudo" (Antonio Negri, *Spinoza sovversivo*). »

2. 3. 3. La figure du subalterne

Contrairement aux héros ou anti-héros des grands récits de la Multitude, les figures subalternes ne s'inscrivent pas dans un ample mouvement de contestation, mais conduisent un combat personnel qui, bien qu'il puisse incarner celui de la Multitude, se définit par son caractère solitaire. C'est le cas dans les œuvres de Wu Ming de Pierre Capponi (*54*), Marco Walden (*Guerre aux humains*), ou encore Isabella Marincola (*Timira*) et Giorgio Marincola (*Basta uno sparo*), mais dans une moindre mesure.

Giorgio et Isabella sont frères et sœurs, issus de l'union non reconnue de Giuseppe Marincola, officier de l'armée fasciste et d'Aschirò Assan, somalienne. Si la pratique du "madamato", consistant pour un officier italien à prendre une compagne dans la colonie où il est envoyé, est dans un premier temps tolérée, voire encouragée pour éviter la diffusion de maladies sexuellement transmissibles véhiculées par la prostitution, le fait de reconnaître les enfants issus de cette union est en revanche très mal considéré par la hiérarchie militaire. C'est pourtant ce que va faire Giuseppe Marincola, allant même jusqu'à donner à son fils et sa fille, outre son nom, les prénoms de ses propres parents. Ce choix audacieux, allant à l'encontre de l'avis des supérieurs de Giuseppe Marincola, pourrait sembler moderne et témoigner d'une attitude antiraciste. Wu Ming 2 et Antar Mohamed, à travers une lettre fictive de Giuseppe à son frère qu'ils insèrent dans leur récit, montrent comment derrière un geste droit et noble en apparence, se cache en réalité une pensée profondément colonialiste.

> Tu montres que tu comprends ma situation, et tu ne me juges pas pour avoir mis au monde deux enfants hors mariage. Il faut venir en Colonie à vingt-huit ans, comme ça m'est arrivé, et se retrouver au milieu de ces gazelles de toutes les couleurs, pour comprendre à quel point il est difficile de ne pas tomber dans le péché. Le mariage avec les Somaliennes est en effet vraiment contre-nature, car en plus d'être des négresses elles sont aussi mahométanes, et les épouser est donc aussi répugnant pour nous que pour elles[714].

[714] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op. cit.*, p. 48. « Mostri di capire la mia condizione, e non mi giudichi per aver messo al mondo due figli fuori dal matrimonio. Bisogna venire in Colonia a ventott'anni, com'è successo a me, circondati da queste gazzelle d'ogni colore, per provare quanto è difficile non cadere nel peccato, posto che il matrimonio con le somale è davvero contronatura, perché oltre ad essere negre sono pure maomettane, e dunque sposarsi non ripugna soltanto a noialtri, ma perfino a loro. »

En plus d'être raciste, le discours de Giuseppe témoigne d'un sexisme très affirmé, caractéristique du fascisme : il considère que « le sang du père est le plus fort et [que], uni à son autorité, il détermine chez le fils métis, lorsqu'il est élevé comme un Italien, la possibilité de prétendre aux mêmes conquêtes qu'un Italien entier », et en citant les paroles de son supérieur, Giuseppe explique à son frère qu'« une seule chose était fondamentale : que le soulagement de notre exubérance masculine ne diminue pas la virilité, l'épine dorsale et le prestige, sans lesques des centaines de milliers d'individus ne resteraient pas soumis à quelques milliers[715] ».

En évoquant avec sa mère le geste de son père, Isabella comprend les véritables motivations de son père et refuse d'adhérer au discours qu'elle a souvent entendu :

> « Il n'était pas un fasciste, il est venu en Somalie pour gagner sa vie ». « Ce n'était pas un colonialiste, ce n'était que soldat qui faisait son travail ». « Nous n'avons jamais manqué de rien, c'était quelqu'un de bien ». « Ils s'aimaient vraiment ». « Il était venu ici pour construire les routes et les ponts ». « Je ne peux pas le blâmer »[716].

Elle conclut au contraire : « Je suis la fille d'un raciste[717] ».

Chacun à leur manière, Giorgio et Isabella vont chercher leur place dans un monde qui les renvoie à la couleur de leur peau et leur fait constamment subir le regard du colon. Dans *Basta uno sparo*, Wu Ming 2 fait figurer dans le chapitre intitulé « cosa devo sapere sulla razza » un extrait d'un livre fasciste que Giorgio aurait pu avoir comme manuel scolaire, et qui donne la définition suivante de la race :

> La race est une masse d'hommes semblables par leurs caractères physiques et psychiques qui furent hérités et continueront d'être hérités. […] L'individu né de parents de races différentes, dont l'un est de couleur, s'appelle métis. […] Le métis est un individu

---

[715] *Ibid*., pp. 50-51. « il sangue del padre è il più forte ed unito alla sua autorità fa sì che il figlio meticcio, quando educato da italiano, possa aspirare alle stesse conquiste di un italiano intero » ; « una sola cosa era fondamentale : che lo sfogo della nostra maschile esuberanza non facesse venir meno la virilità, la spina dorsale ed il prestigio, senza il quale centinaia di migliaia di individui non resterebbero mai sottomessi a poche migliaia. »

[716] *Ibid*., p. 375. « "Lui non era fascista, è venuto in Somalia per guadagnarsi da vivere". "Lui non è stato colonialista, era soltanto un soldato e faceva il suo mestiere". "Non ci ha fatto mancare nulla, era una brava persona". "Erano davvero innamorati". "Era venuto qua per costruire le strade, i ponti". "Non posso biasimarlo". »

[717] *Ibid*., « Sono la figlia di un razzista ».

> physiquement et moralement inférieur. Chaque individu qui engendre un métis offense la dignité de la race et condamne son enfant à un état d'infériorité physiologique, morale et sociale. […] Un délit contre le prestige de la race est commis chaque fois que le sang pur de notre race, qui illumine le monde de sa pensée et de ses œuvres, est mélangé, pollué, contaminé[718].

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Giorgio choisit le chemin de la résistance et trouvera la mort lors de la dernière tuerie nazie sur le sol italien, à Val di Fiemme, le 4 mai 1945. Dans le dernier chapitre de *Basta uno sparo*, intitulé « Razza partigiana », Wu Ming 2 fait le portrait d'un homme qui a rejoint la résistance pour trouver son identité. Être métis, c'est n'être que moitié(s), c'est être incomplet, c'est devoir prouver sa valeur en redoublant d'efforts, en apportant plus de preuves encore que les autres. Être métis c'est constamment devoir se définir, justifier son identité. Giorgio, en s'engageant dans la résistance, réussit à contourner l'impasse et choisit ainsi la "race résistante". Une race supérieure au concept de race et au métissage, la race de l'intégrité. C'est en tout cas l'interprétation proposée par Carlo Costa et Lorenzo Teodonio, et reprise par Wu Ming 2 dans *Basta uno sparo* :

> Les difficultés de Georges à trouver sa définition identitaire, lui qui était métis dans l'Italie et l'Europe d'une époque qui voyait la mise en application des théories racistes, se dissolvent dans son choix de la résistance. Il ne lui était pas impossible de renoncer à l'occasion de nous donner la liberté. Il lui était impossible de renoncer à son identité de combattant, à sa race résistante[719].

Le parcours d'Isabella incarne un autre type de résistance, moins éclatante, contre le regard du colon et la philosophie de l'Empire. Contrairement à Giorgio, c'est très tardivement qu'elle apprend la vérité sur ses origines. En tant que fille, elle est maintenue dans une

---

[718] *Il libro del fascista*, Milan, Mondadori, 1941, cité par WU MING 2, *Basta uno sparo*, *op. cit.*, pp. 35-36. « La razza è una massa di uomini simili per caratteri fisici e psichici che furono ereditati e continueranno a ereditarsi. [...] L'individuo nato da genitori di razza diversa, dei quali uno di colore, si chiama meticcio. […] Il meticcio è un individuo fisicamente e moralmente inferiore. Ogni individuo che procrea un meticcio offende la dignità della razza e condanna il proprio figlio a uno stato di inferiorità fisiologica, morale e sociale. [...] Viene commesso un delitto contro il prestigio della razza tutte le volte che il puro sangue della nostra razza, illuminatrice del mondo col pensiero e con le opere, è mischiato, inquinato, contaminato ».

[719] COSTA Carlo, TEODONIO Lorenzo, « Razza Partigiana », in *Loop*, n°8, (« Male Nostrum »), 05/2010, cité par WU MING 2, *Basta uno sparo*, *op. cit.*, pp. 58-59. « Le difficoltà di Giorgio nel trovare una definizione identitaria, lui che era mulatto nell'Italia e nell'Europa in cui le teorie razziste venivano messe in pratica, sono risolte nel suo essere partigiano, in quel momento. Irrinunciabile per lui non era l'occasione di dare a noi la libertà futura. Irrinunciabile per lui era la sua identità di combattente, la sua razza partigiana. »

certaine ignorance générale (de la politique, de ses origines) et cantonnée au domaine du foyer où elle est battue par sa belle-mère. Elle éprouve une difficulté constante à définir sa propre identité : elle est la petite Italienne qui a trop bronzé au soleil, comme son père et sa belle-mère ne cessent de lui répéter, puis la métisse, « fille d'une diablesse[720] ». A la mort de son frère, elle se considère comme la dernière « anomalie de la famille[721] ». A Rome, elle devient actrice mais les rôles sont rares, en raison de sa couleur de peau. En Somalie, où elle part à la recherche de sa mère, elle est abandonnée par son compagnon italien qui lui rétorque : « c'est ton pays, non ? Alors restes-y[722] ». Là-bas, elle est une Italienne qui ne parle pas le somali. Elle devient la seconde femme de Mohamed, mais restera une anomalie dans ce pays car elle ne donne à son mari qu'un seul enfant. De retour en Italie à cause de la guerre civile qui fait rage à Mogadiscio, à soixante ans passés, Isabella doit affronter une montagne de démarches administratives pour obtenir la subvention accordée aux rapatriés de Somalie et trouver un logement. Au cours de ces démarches, elle doit constamment justifier sa situation, prouver son identité. A une employée de la préfecture de Bologne qui, après avoir chanté les bienfaits du colonialisme à Mogadiscio, demande à Isabella pour quelle raison elle est venue en Italie et pourquoi elle ne retourne pas dans son pays, Isabella est obligée de rappeler : « Mon pays c'est l'Italie. Et c'est le gouvernement italien qui m'a amenée ici : pas la guerre, pas les Somaliens et pas même l'espoir. Je suis italienne. Une Italienne à la peau noire[723] ».

Ainsi, où qu'elle se trouve, Isabella semble ne pas être à sa place. Son rapatriement en Italie lui donne l'étrange et inconfortable statut de réfugiée : mais comment peut-on être réfugié dans son propre pays, s'interroge-t-elle ? Durant tout le roman, la métaphore du réfugié est filée, jusqu'à devenir non plus celle d'une Italienne métisse, victime du regard encore empreint de colonialisme de ses compatriotes, mais celle de l'humanité toute entière : « Nous sommes tous des réfugiés, sans domicile fixe dans ce monde confus. Repoussés à la frontière par une armée de mots, nous cherchons une histoire où trouver

---

[720] WU MING 2, *Basta uno sparo*, *op*. *cit*., p 34. « figlia di una diavolessa ».

[721] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op*. *cit*., p. 141. « Ero rimasta l'unica anomalia della famiglia ».

[722] *Ibid*., p. 294. « Questo è il tuo paese, no ? E allora restaci. »

[723] *Ibid*., p. 395. « È questo il mio paese, l'Italia. Ed è stato il governo italiano a portarmi qua : non la guerra, non i somali e nemmeno la speranza. Io sono italiana. Un'italiana dalla pelle scura. »

refuge[724] » (notons que la littérature apporterait une réponse) ; « Vu du paradis, nous sommes tous des réfugiés[725] ».

Mais peut-être plus encore que la couleur de sa peau, ou son statut de réfugié, c'est le sexe auquel Timira appartient qui la caractérise en tant que figure subalterne. Les romans de Wu Ming, collectif masculin, ont tous des hommes pour protagonistes. *Manituana* (2007) est le premier roman à accorder un rôle important à une femme, Molly Brant, puis *Altai* (2009) met en scène de nombreuses femmes (Dana, Beatriz) dans des rôles secondaires sur le plan de l'intrigue, mais qui se révèlent être capitaux dans le déroulement des événements. Pour Isabella Marincola, premier protagoniste féminin, Wu Ming 2 et Antar Mohamed mettent en avant le caractère féminin de leur roman : « L'auteure/protagoniste de notre histoire est une femme, et la condition féminine en est le thème principal[726] ». Le prochain grand roman collectif de Wu Ming, annoncé pour 2013, devrait aussi avoir pour protagoniste une femme : « Nous choisirons des personnages et un point d'entrée dans l'histoire qui seront déroutants. Il y aura certainement une protagoniste féminine qui nous permettra de raconter la participation des femmes du peuple à la révolution[727] ».

Avec *Timira*, Wu Ming fait le choix, à travers le portrait d'une femme forte, de raconter la situation de faiblesse dans laquelle peut être mis le sexe féminin. Au-delà des habituelles différences de traitement et d'éducation entre frère et sœur qui apparaissent dans le récit de l'enfance d'Isabella, et qui se traduisent, à l'entrée à l'âge adulte, dans l'engagement de l'un dans la résistance, et l'ignorance quasi-totale de la seconde des faits politiques, ce sont les différents chapitres traitant de l'avortement ainsi que le rapport très ambigu qu'Isabella entretient avec la notion de prostitution qui illustrent sa position subalterne en tant que femme. À de nombreuses reprises, la question de la prostitution fait en effet son apparition dans le roman, comme un leitmotiv dans sa vie et sa condition de femme, pourtant Isabella

---

[724] *Ibid*., p. 10. « Siamo tutti profughi, senza fissa dimora nell'intrico del mondo. Respinti alla frontiera da un esercito di parole, cerchiamo una storia dove trovare rifugio. »

[725] *Ibid*., p. 484. « Siamo tutti profughi rispetto al paradiso. »

[726] *Ibid*., p. 504. « la nostra storia ha una donna come autrice/protagonista, e la condizione femminile come tema fondamentale ».

[727] Wu Ming in, STINCO Giovanni, « Wu Ming, un nuovo libro su Robespierre e il 1789 : "è urgente parlare di rivoluzione" », *op. cit.* « Sceglieremo personaggi e un punto d'ingresso nella storia che saranno stranianti. Ci sarà sicuramente una protagonista femminile che ci permetterà di raccontare la partecipazione delle donne del popolo alla rivoluzione ».

n'est pas une prostituée. La première allusion a lieu lors du départ d'Isabella de la maison familiale. Alors qu'elle s'apprête à franchir le portail, elle dit à son père qui tente de la retenir : « - Laisse-moi partir, - lui dis-je. – A quoi bon me retenir ? Tu as peur que je salisse le nom de notre famille ? Alors écoute, je te promets que si jamais je devais faire le tapin, je m'en irai dans une autre ville[728] ». La prostitution est ainsi évoquée comme un acte déshonorant et banal : il semble naturel que son père ait cette crainte, et d'ailleurs, ce n'est même pas lui qui la formule, sa fille le devance. Un an après son départ, la question de la prostitution fait à nouveau irruption dans le récit, lorsqu'Isabella se trouve directement confrontée à un homme lui réclamant ses faveurs dans les rues de Rome :

> Je me trouvais alors du côté du monument dédié à Goethe, quand le talon d'une de mes chaussures cassa et je dus boiter jusqu'à un banc pour tenter de le remettre en place d'une manière ou d'une autre.
> Le temps de relever la jambe pour regarder sous la semelle à la lumière d'un lampadaire, et déjà quatre roues pilaient dans le gravier devant moi. […]
> - Eh, la noiraude, viens par là…
> Je mentirais si je disais que ça ne me passa pas par la tête.
> J'avais besoin qu'on me dépose et d'un peu d'argent pour me payer à manger.
> Etait-ce vraiment plus digne de me traîner jusque chez moi avec un talon en moins et de sauter le dîner, plutôt que de faire le tapin avec le premier venu ? […]
> La moitié des garçons à partir de quinze ans payaient une inconnue pour se faire dépuceler. Moi j'avais vingt-et-un ans et il y avait là un inconnu qui m'aurait payée pour le même service.
> S'il y avait une différence, elle semblait être en ma faveur.
> Pourtant je me relevai, glissai le talon dans la poche de mon manteau, et entamai en boitant la descente de la colline, tandis que la voiture démarrait rageusement[729].

---

[728] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op. cit.*, p. 146. « - Lasciami andare, -gli dissi. – Che senso ha trattenermi? Hai paura che infanghi il nome della famiglia? Allora, guarda, te lo prometto: se mai dovessi fare marchette, me ne andrò in un'altra città. »

[729] *Ibid*., pp. 191-192. « Ero ormai dalle parti del monumento a Goethe, quando mi si spezzò il tacco di una scarpa e dovetti zoppicare fino a una panchina per vedere di riattacarlo in qualche maniera. Il tempo di tirar su la gamba per guardarmi la suola sotto un lampione e già quattro ruote inchiodavano sulla ghiaia di fronte a me. [...]
- A' moretti', vie' 'n po'...
Sarei bugiarda se adesso raccontassi che non ci pensai. Avevo bisogno di un passaggio e di qualche soldo per pagarmi da mangiare. Davvero era più dignitoso trascinarmi a casa senza un tacco e saltare la cena, piuttosto che fare una marchetta col primo venuto ? [...] Metà dei ragazzi dai quindici anni in poi pagavano una sconosciuta per farsi sverginare. Io di anni ne avevo ventuno e c'era li uno sconosciuto che mi avrebbe pagato per lo stesso servizio. Se c'era una differenza, sembrava tutta a mio vantaggio. Eppure mi alzai, riposi il tacco nella tasca del cappotto e m'incamminai sciancata giù per la collina, mentre l'auto sgommava via con rabbia. »

Isabella tient un double discours sur la prostitution : d'un côté, elle la considère comme un acte honteux et moralement inacceptable (Isabella admet qu'elle y a pensé, mais elle marque avec fierté son refus de se prostituer), de l'autre elle reconnaît que c'est une pratique courante et banale, tout à fait acceptable du point de vue des hommes qui y ont recours, et elle en vient à se demander si la dignité ne réside pas davantage dans le fait de se procurer de quoi vivre, plutôt que dans celui de refuser un moyen facile d'y parvenir au prix de sa vertu.

A Mogadiscio, tandis que son mari est en prison, Isabella tente par tous les moyens d'abréger son incarcération, plaidant sa cause auprès de Mahamed Siyaad Barre et du juge en charge de son procès. Un soir, elle invite ce dernier à dîner chez elle et couche avec lui :

> Il se mit à me toucher et je le laissai faire. Ceux qui trouvent répréhensible qu'une femme fasse l'amour avec l'homme qui juge son mari, peuvent se convaincre qu'Isabella Marincola le fit avec l'espoir d'influencer le jugement. Moi-même je me suis raconté cette histoire pendant des années, cette fable du sacrifice, mais en réalité à ce moment là j'avais seulement besoin d'être avec quelqu'un[730].

Dans cette présentation des faits, l'acte sexuel est dépeint comme honteux pour être un aveu de faiblesse, celui du désir d'une femme de partager un moment d'intimité avec un homme, qui se trouve être le juge d'un état répressif qui maintient son mari en prison. Le fait qu'il puisse au contraire constituer une rançon pour faire libérer son mari, forme déclinée de la prostitution, est présenté dans le discours d'Isabella comme une version plus honorable des faits, une "fable du sacrifice".

A l'âge de soixante-six ans, devenue dame de compagnie au service d'Itala à Bologne, le spectre de la prostitution refait son apparition en la personne de Dante, son voisin, qui s'adresse un jour à elle de la sorte :

> Le problème c'est que les Italiennes sont un peu froides au départ, et avec le temps elles se transforment en glaçons. Pas comme vous autres, qui… enfin… tu comprends, non ?
> - Non, - répondis-je sèchement. – Qu'est-ce que je dois comprendre ?

---

[730] *Ibid.*, p. 402. « mi mise le mani addosso e lo lasciai fare. Chi trova riprovevole che una donna faccia l'amore con l'uomo che sta processando suo marito, può raccontarsi la storia che Isabella Marincola lo fece con la speranza di influenzarne il giudizio. Io stessa me lo sono raccontata per molte stagioni, questa favola del sacrificio, ma la verità è che in quel momento avevo solo bisogno di stare con qualcuno. »

- Mais si, tu sais bien, toi qui viens d'un autre pays, d'une autre culture…

- De quelle autre culture ? Je suis allée à l'école en Italie, j'ai étudié Manzoni, Catulle, Platon.

- Ah bon ? Moi j'ai arrêté après l'école primaire, et je ne suis pas très doué avec les mots. Donc excuse-moi, je vais droit au but : tu me plais, Isabella. Tu me plais et je suis sûr que tu n'es pas comme ma femme qui est tellement coincée désormais qu'elle ne peut plus écarter les cuisses. Je pense que nous pourrions beaucoup nous amuser ensemble, même si nous sommes vieux.

- Eh bien vous, vous ne me plaisez pas, Dante. Vous ne me plaisez pas du tout. Et ça n'a rien à voir avec l'âge, je vous le garantis. Il y a plein de septuagénaires avec qui je coucherais volontiers, mais vous n'en faites pas partie, et si vous voulez vous amuser avec moi c'est possible mais ça coûte cinq cent mille lires.

Dante rejette sa tête en arrière comme si j'avais menacé de le cogner.

- Tant que ça ? – dit-il en allongeant le menton. J'ai une retraite de sept cent cinquante. Tu ne peux pas me faire une petite remise ?

- Quatre cent. A prendre ou à laisser[731].

Et après le refus de Dante, Isabella pense : « *Heureusement qu'il n'a pas dit oui pour quatre cent mille lires*, penses-tu pendant que l'eau du thé chauffe dans la bouilloire. *Avec cette somme, Antar aurait réglé le deuxième versement à l'université. Ça aurait été difficile de refuser*, te dis-tu[732] ». A soixante ans passés, la prostitution continue donc de représenter une solution pour Isabella. Une solution toujours aussi peu acceptable, mais qui reste envisageable malgré tous ses principes moraux. Et Isabella n'a pas encore fini d'être

---

[731] *Ibid*., pp. 233-234. « il problema è che le donne italiane sono freddine in partenza, e con l'andare del tempo diventano ghiaccio. Non come voialtre, che... insomma... Hai capito, no ?
- No, - rispondi secca. – Cosa devo capire ?
- Ma sì, dài, te vieni da un altro paese, da un'altra cultura...
- Quale altra cultura ? Io ho fatto le scuole in Italia, ho studiato Manzoni, Catullo, Platone.
- Ah, sì ? Io invece mi sono fermato alla quinta elementare e non sono tanto bravo con le parole. Quindi, scusa, te la faccio corta: tu mi piaci, Isabella. Mi piaci e sono sicuro che non sei come mia moglie, che ormai l'ha chiusa dentro uno scatolone e l'ha buttata in soffitta. Penso che insieme possiamo divertirci molto, anche se siamo vecchi.
- Lei invece non mi piace, Dante. Non mi piace per niente. E non c'entra l'età, glielo garantisco. Ci sono fior di settantenni a cui la darei volentieri, ma lei non è fra questi, e se vuole divertirsi con me, si può fare, ma costa cinquecentomila lire.
Dante butta la testa all'indietro come se lo avessi minacciato con un cazzotto.
- Così tanto ? – dice allungando il mento. Io di pensione ne prendo sette e cinquanta. Non mi puoi fare uno sconticino ?
- Quattrocento, prendere o lasciare. »

[732] *Ibid*. « *Fortuna che per quattrocentomila lire non mi ha detto di sì*, pensi mentre l'acqua del tè si scalda nel bollitore. *Con quella cifra, Antar pagava la seconda rata dell'università. Rifiutarla sarebbe stato faticoso*, ti dici ».

confrontée à la question de la prostitution. Suite à la perte de son emploi de dame de compagnie auprès d'Itala, son fils lui trouve une nouvelle place auprès d'une autre femme âgée. Lorsqu'elle fait sa connaissance, en compagnie d'Antar, Isabella ne comprend pas la nécessité de sa présence auprès de Gilda qui semble plus vaillante qu'Isabella elle-même. Mais lorsqu'elle est réveillée par les caresses sexuelles de Gilda, elle comprend soudainement la raison de son embauche. Elle s'en indigne auprès de son fils, qui lui répond :

> - Je pensais que tu avais compris dans quoi tu t'étais fourrée ; - dit-il en retenant ses ricanements derrière la barrière de ses doigts.
> - Tu savais ? – lui demandes-tu avec un visage étonné de cinéma expressionniste. – Et qu'est-ce que tu en pensais ? Tu voulais vivre du tapin de ta mère ? Fils de pute !
> Il te jure que non, avant d'entrer là-dedans, il n'en savait rien, après par contre ça lui avait semblé évident, et comme tu n'avais pas sourcillé, il s'était dit : très bien, elle est adulte, elle doit savoir ce qu'elle fait.
> - Ce n'est pas toi qui as demandé quatre cent mille lires au voisin[733] ?

Que sa mère puisse se prostituer à soixante ans passés ne choque donc pas outre mesure Antar. Ce passage, de même que la liberté sexuelle, peu réaliste pour l'époque, qui caractérise le personnage d'Isabella tout au long du roman de Wu Ming 2 et Antar Mohamed, nous rappelle qu'il s'agit d'un roman écrit par deux hommes et que nous ne sommes pas en présence d'un récit autobiographique[734] : on peut s'interroger sur la manière dont Isabella Marincola aurait fait le récit de sa vie.

Le récit de *Timira,* sous la plume de Wu Ming 2 et Antar Mohamed, traduit la fragilité de la position de la femme vis-à-vis de la question de la prostitution. Plus spécifiquement il

---

[733] *Ibid*., p. 365. « - Pensavo l'avessi capito dov'eri finita, - dice trattenendo gli sghignazzi dietro un cancello di dita.
- Tu lo sapevi ? – gli domandi con una faccia stupita da cinema espressionista. – E cosa ne pensavi ? Di campare sulle marchette di tua madre ? Figlio di puttana!
Lui ti giura di no, prima di entrare lì dentro non ne sapeva nulla, poi però gli era sembrato evidente, e siccome tu non facevi piega, si era detto: va bene, è una donna adulta, deciderà lei come comportarsi.
- Non sei tu quella che ha chiesto quattrocentomila lire al vicino di casa ? »

[734] Ce passage interroge par ailleurs sur la pertinence de la notion de "nature collective de l'autobiographie" défendue par Wu Ming 2 et Antar Mohamed : *Timira* est-il véritablement un roman autobiographique, alors que la protagoniste du récit n'a pas participé à la rédaction et, surtout, n'a pas pu donner son avis sur une version finale du texte ? En quoi la participation de multiples auteurs (officiels d'une part, et "malgré eux" d'autre part, cités dans le générique) à l'écriture du récit lui confère-t-il le statut d'autobiographie que les auteurs attribuent à leur roman ?

révèle le sentiment du colon, de l'homme blanc, de pouvoir posséder la femme noire comme il possède sa terre. En réalité, la véritable victime du colonialisme masculin dans *Timira* est Aschirò, la mère somalienne d'Isabella, une femme qui vient après la femme officielle de Giuseppe Marincola, une femme à qui l'on enlève ses enfants, une femme qui s'exprime très peu dans le roman et à l'égard de laquelle Isabella elle-même nourrit des préjugés.

2. 3. 4. Le regard postcolonial de Wu Ming

L'audio-livre *Basta uno sparo* et le roman *Timira*, fidèles à la méthode Wu Ming, cherchent à déconstruire les images préconçues du résistant, de l'identité italienne ou de l'Italie coloniale, et nous amènent non seulement à les interroger dans le cadre de la critique postcoloniale, mais aussi à reconsidérer l'ensemble de la production de Wu Ming sous ce même angle.

L'Empire peut être entendu au sens négrien du terme (G8, OMC, ONU, ainsi que toutes les institutions "capitalistes" qui gouvernent le monde globalisé). Il peut aussi être entendu au sens littéral, d'empire colonial, ce qui nous amène à rejoindre la perspective des études postcoloniales. Wu Ming combat l'empire sous toutes ses formes : la domination d'une culture sur d'autres, la domination d'un modèle sociétal et économique sur d'autres, la domination d'une version de l'Histoire sur d'autres versions possibles.

Le mythe de la Multitude, crucial dans la poétique de Wu Ming, pourrait ainsi être enrichi du regard postcolonial et être entendu comme le combat de tous les opprimés contre l'Empire, dont l'appellation renvoie elle aussi à la notion du colonialisme, comme symbole de la domination. Bien que les romans de Wu Ming mettent en scène des figures exemplaires de ce combat, c'est davantage l'écriture, la mise en scène de ses figures, la structuration des romans qui pourraient définir Wu Ming comme auteur postcolonial.

L'intérêt et la force de la démarche de Wu Ming réside dans ce combat contre toute forme de colonialisme, de la part d'un auteur occidental né dans un pays qui pratiqua une politique colonialiste. Dans *Timira*, Wu Ming 2 insiste sur la nécessité de combattre le regard et la pensée coloniaux qui sommeillent en chacun de nous :

> Le Colonialisme avec un C majuscule est sorti par la porte de l'Histoire pour mieux passer par la fenêtre, mal déguisé. Le petit colonialiste s'est installé durablement dans les crânes occidentaux. La meilleure façon de le faire grandir est de croire qu'on en est déjà venu à bout. Si on veut le bannir et l'écraser, il faut rester sur ses gardes à chaque instant[735].

Dans l'une des lettres adressées à Isabella, qui figure dans *Timira*, Wu Ming 2 décrit de quelle manière il s'est laissé glisser vers des raisonnements hérités de la pensée coloniale, et comment il y a remédié :

> Tu te souviens de cet après-midi-là, quand je suis venu chez toi sans dictaphone, pour discuter une bonne fois pour toutes de la façon d'écrire notre roman ? […]
> J'avais longuement réfléchi ces jours-là, et deux craintes me trottaient dans la tête.
> La première concernait notre couple mal assorti : une différence d'âge d'un demi-siècle et des goûts et des avis très éloignés. Ecrire un roman avec une dame de quatre-vingt-quatre ans m'avait tout l'air d'une entreprise farfelue.
> Ma seconde crainte était de me transformer en biographe ou en panégyriste, aux prises avec un livre de mémoires. Je voulais me sentir libre de mêler tes souvenirs à une intrigue, en les cousant avec le fil du doute et non pas avec celui de la nostalgie.
> Voilà pourquoi, en pavant l'enfer de bonnes intentions, convaincu d'œuvrer pour le bien et l'intérêt de nous deux, j'ai accosté chez toi comme un européen d'une autre époque, pour faire de tes terres mes colonies.
> Heureusement Antar t'a aidée à dire non, on fait tout ensemble ou on ne fait rien, cinquante cinquante, on partage l'écriture et le travail, les louanges et les échecs.
> Si nous avions fait à ma manière, en prenant en compte mes lubies et mes peurs, aujourd'hui nous aurions trois figurines de *talk show* sur la page :
> 1) la petite vieille, qui n'est bonne qu'à ressasser encore et encore le passé ;
> 2) la femme qui apporte un témoignage et l'homme expert qui l'interprète ;
> 3) l'opprimé noir qui peut raconter son histoire seulement s'il met son costume de "pauvre noir", pour ensuite emprunter la voix d'un ventriloque blanc[736].

---

[735] WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, *op. cit.*, p. 345. « Il Colonialismo con la C maiuscola è uscito dalla porta della Storia solo per rientrare dalla finestra mascherato di carta velina. Il piccolo colonialista occupa in pianta stabile i crani occidentali. Pensare di averlo sbattuto fuori è il modo migliore per farlo prosperare. Se vogliamo metterlo all'angolo e schiacciargli la testa, dobbiamo stare in guardia ogni minuto. »

[736] *Ibid.*, pp. 343-344. « Ti ricordi quel pomeriggio che sono venuto da te senza registratore, per discutere una volta per tutte di come scrivere il nostro romanzo ? [...] Avevo riflettuto a lungo, in quei giorni, e m'erano rimasti in testa due timori. Il primo riguardava la nostra coppia male assortita : una differenza d'età di mezzo secolo e gusti e giudizi molto distanti. Scrivere narrativa insieme a una donna di ottantaquattro anni mi pareva un'impresa davvero strampalata. Il secondo timore era quello di tramutarmi in biografo o panegirista, alle prese con un libro di memorie. Volevo sentirmi libero di intrecciare i tuoi ricordi in una trama, cucendoli assieme col filo del dubbio, non della nostalgia. Ecco perché, lastricando di buone intenzioni la vie

Parmi les moyens littéraires choisis par Wu Ming 2 et Antar Mohamed pour annihiler le regard du colon et préserver l'intégrité du personnage d'Isabella, figure celui de la mise à distance du narrateur et de la protagoniste. Tandis que dans les chapitres du passé, Isabella dit "Je", à la manière d'un journal intime, ceux du présent du récit (1991) sont rédigés à la deuxième personne du singulier, et parfois apparaît le "je" d'un narrateur qui correspond à la voix de l'auteur :

> Avant de monter, je t'imagine en train de jeter un coup d'œil aux alentours, puis de te pencher pour cueillir une renoncule, sur le bord de la route, au milieu de touffes d'herbes sculptées dans l'asphalte.
>
> Mais tu me rappelles d'un air fâché tes douleurs dans les os, l'arthrite, l'ostéoporose, et tu me dis que tu auras déjà du mal à t'asseoir à ta place, alors hors de question de te casser le dos pour une fleur.
>
> Je pense que c'est vraiment dommage, mais je ne veux pas faire de métaphores sur le dos des autres.
>
> Je garde ainsi tout pour moi, et je te laisse monter à bord d'un pas mal assuré, en abandonnant la renoncule sur le bord de la route[737].

À travers cet échange entre Isabella personnage et son narrateur, l'auteur introduit une distance, renvoyant d'une part Isabella à son statut de personnage et lui conférant d'autre part une autorité, une autonomie presque, car elle refuse de se laisser entièrement façonner par son auteur. Cela étant, l'auteur fait paradoxalement le récit qu'il dit "garder pour soi", et fait ainsi (malgré lui ?) l'aveu d'avoir conçu un roman qui n'est pas celui qu'aurait écrit Isabella Marincola.

---

dell'inferno, convinto di fare il bene e l'interesse di entrambi, sono venuto alle tue coste come un europeo d'altri tempi, per trasformare le tue terre nella mia colonia. Per fortuna Antar ti ha aiutato a dire di no, o si fa tutto insieme o non si fa, cinquanta e cinquanta, dividiamo a metà la scrittura e le fatiche, le lodi e gli insuccessi. Se avessimo fatto a modo mio, dando ascolto alle mie fisime e alle mie paure, oggi avremmo sulla pagina tre figurine da talk show : 1) la vecchia nonnina, buona solo per rammentare e rammentare il passato ; 2) la donna che porta una testimonianza di vita e l'uomo esperto che la interpreta ; 3) l'emarginato di pelle scura che può raccontare la sua storia solo indossando il costume del "povero negro", per poi farsi prestare la voce da un ventriloquo di pelle bianca. »

[737] *Ibid*., p. 157. « Prima di salire, ti immagino lanciare un'occhiata intorno, per poi chinarti a cogliere un ranuncolo, sul ciglio della strada, in mezzo a ciuffi d'erba scolpiti nel catrame. Ma tu mi ricordi con aria seccata i tuoi dolori alle ossa, l'artrite, l'osteoporosi, e dici che già per accomodarti al tuo posto farai una bella fatica, non se ne parla nemmeno di spezzarti la schiena per colpa di un fiore. Io penso che è un vero peccato, ma non voglio fare metafore sulla pelle degli altri. Così mi rimangio tutto, e ti lascio salire a bordo con passo malfermo, abbandonando un ranuncolo sul ciglio della strada. »

« Avec la publication de *Timira*, Wu Ming s'insère volontairement et explicitement dans le domaine de la littérature migrante et postcoloniale italienne qui s'impose en ce moment à l'attention des lecteurs et critiques, en Italie et à l'étranger[738] » remarque Silvia Contarini dans son article « Matria, Patria, Dismatria ». Avant la publication du roman de Wu Ming 2 et Antar Mohamed, cette insertion dans le domaine de la littérature postcoloniale avait déjà été remarquée par Claudio Milanesi :

> Wu Ming [...] s'est confronté aux thématiques postcoloniales à plus d'une occasion et selon différents points de vue : une première fois avec la grande épopée des Mohawks dans le roman *Manituana* […]. Ensuite, à travers certaines réflexions présentes dans le protocole sur le *New italian epic* […]. En troisième lieu, de manière littéraire et explicite dans *Momodou*, une nouvelle du recueil de nouvelles noires *Crimini italiani*[739].

On ne s'attendrait pas, de prime abord, à ce que ce collectif d'auteurs de la région de Bologne puisse être qualifié d'auteur postcolonial. Comme celui de postmoderne, le terme postcolonial recouvre différentes significations et demande à être défini. Alors que les études postcoloniales apparaissent dès les années quatre-vingt aux Etats-Unis, à la suite de la publication de *L'Orientalisme*[740] (1978), l'ouvrage fondateur d'Edward Saïd, il faut attendre les années deux mille pour que l'Europe s'intéresse à cette approche, et plus tardivement encore en ce qui concerne l'Italie, où elles font aujourd'hui l'objet de nombreux colloques et ouvrages universitaires. Au sens strict du terme, cet adjectif, selon qu'il qualifie un regard, une littérature, une approche critique, indique que l'objet en question se situe dans la période historique qui vient après la période coloniale. Cette première définition qui, selon Miguel Mellino, correspond à une approche épistémologique

---

[738] CONTARINI Silvia, « Matria, Patria, Dismatria », *op. cit.* « con la pubblicazione di *Timira*, Wu Ming si inserisce volontariamente ed esplicitamente nell'ambito della letteratura migrante e postcoloniale italiana che si sta imponendo all'attenzione di lettori e critici, in Italia e all'estero ».

[739] MILANESI Claudio, « Suggestioni postcoloniali nel New Italian Epic. Il caso *Momodou* e *L'anatra all'arancia meccanica* », *op. cit.*, p. 278. « Wu Ming [...] si è confrontato con le tematiche postcoloniali in più di un'occasione e da diversi punti di vista : prima con la grande epopea dei Mohawk del romanzo *Manituana* [...]. In seguito, con alcune riflessioni contenute nel protocollo sul *New Italian Epic* [...]. In terzo luogo, narrativamente e in modo esplicito in *Momodou*, un racconto contenuto nella raccolta di racconti noir *Crimini italiani* ».

[740] SAÏD Edward, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par MALAMOUD Catherine, Paris, Le Seuil, 1980 (1re éd. en langue originale 1978).

de la notion[741], peut être appliquée à toutes le littérature provenant de territoires colonisés, ou d'auteurs originaires de ces territoires et écrivant dans la langue du colon : en font notamment partie les œuvres de la littérature migrante.

Mais en ce qui nous concerne, c'est une définition plus souple et articulée à la fois qui nous intéresse, comme celle de Viney Kirpal cité par Silvia Albertazzi dans *Lo sguardo dell'altro*[742] (le regard de l'autre) qui traite de décolonisation de l'esprit, ou comme celle proposée par Sandra Ponzanesi, qui met en avant le caractère oppositionnel de la littérature postcoloniale car il vise à la déstabilisation des canons traditionnels et des régimes de représentation, et qui précise par ailleurs que « le terme de littérature postcoloniale ne doit pas être confondu avec celui de littérature de la migration[743] ». La littérature postcoloniale peut en effet être le fruit de l'écriture d'auteurs issus des cultures dominantes, ainsi que le rappelle Claudio Milanesi : « le renversement du regard du dominant n'est pas le monopole ou la prérogative exclusive des cultures subalternes[744] ».

Dans son analyse de la nouvelle « Momodou[745] », c'est dans le regard oblique de Wu Ming que Claudio Milanesi identifie la dimension postcoloniale de son approche. Ce rapprochement est tout à fait pertinent à la relecture des différentes définitions du regard oblique données dans *New Italian Epic* par Wu Ming qui évoque des « points de vue inattendus et inhabituels[746] » ; « inusités[747] » ; « le regard en marge[748] » et qui précise : « nous sommes intoxiqués par l'adoption de points de vue "normaux", prescrits, mis au

---

[741] MELLINO Miguel Angel, « La teoria postcoloniale come critica culturale - Tra etnografia della società globale e apologia delle identità "deboli" », *prof.blog !*, *Unisi.it*, 19/03/2007, <http://docenti.lett.unisi.it/files/40/3/25/1/Mellino_Teoria_postcoloniale.tif>.

[742] ALBERTAZZI Silvia, *Lo sguardo dell'altro*, Rome, Carocci, 2000.

[743] PONZANESI Sandra, « Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcia », in *Quaderni del '900*, (« *La letteratura postcoloniale italiana – Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro»)*, Pise-Rome, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 11/2004, p. 29. « il termine della letteratura postcoloniale non deve essere confuso con quello della letteratura della migrazione ».

[744] MILANESI Claudio, « Suggestioni postcoloniali nel New Italian Epic. Il caso *Momodou* e *L'anatra all'arancia meccanica* », *op. cit.*, p. 275. « Il ribaltamento dello sguardo del dominante non è monopolio o prerogativa esclusiva delle culture subalterne ».

[745] WU MING, « Momodou », in *Crimini italiani*, De Cataldo Giancarlo (dir.), Turin, Einaudi, 2008, pp. 445-480 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 269-301, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

[746] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 26. « punti di vista inattesi e inconsueti ».

[747] *Ibid*., p. 81. « L'adozione di punti di vista "inusitati" ».

[748] *Ibid*., p. 27. « lo sguardo dai margini ».

point pour nous par l'idéologie des dominants. Il faut impérativement s'en défaire, chercher à voir le monde d'autres manières, en nous surprenant nous-mêmes[749] ».

Avant la publication de *Timira*, les études postcoloniales sont pourtant curieusement absentes de discours de Wu Ming. Il n'en est pas fait mention dans *New Italian Epic*, pas plus que dans les différents articles sur son blog. Le terme apparaît dans une interview accordée par Wu Ming 1 en novembre 2009 à un journaliste américain de la revue en ligne *Social text*. Alors que Wu Ming 1 est interrogé sur les relations de sa poétique avec les études postcoloniales il répond, en écartant ces dernières, qu'il estime avoir un regard plus complexe sur la question :

> Mais nos livres n'ont jamais pour unique point de vue celui des vaincus, des subalternes. C'est plus nuancé, plus complexe que ça. Par exemple, dans *Altai*, notre dernier roman, nous décrivons la guerre de Chypre, le siège de Famagouste et la bataille de Lépante, du point de vue des Turcs. Ils ont gagné la guerre. Cependant, être le vainqueur sur le terrain ne signifie pas être le vainqueur dans la mémoire collective. Par exemple, la guerre du Vietnam a été gagnée par le Viêt-Cong, mais combien de livres rédigés de ce point de vue connaissez-vous ? On considère toujours la guerre du Vietnam du point de vue des Américains, même si les Etats-Unis sont les perdants de la guerre. La défaite militaire ne correspond pas nécessairement à la défaite de la vraie guerre : celle de la mémoire collective. Alors qui est le subalterne dans ce cas[750] ?

Wu Ming ne semble donc pas, avant la publication de *Timira* du moins, vouloir être associé à la littérature postcoloniale, certainement par souci de fuir, comme à son habitude, les étiquettes imposées de l'extérieur, qu'il n'a pas créées lui-même. Il préfère mettre en avant sa poétique personnelle, celle de la mythopoïèse puis du NIE. Avec la publication de

---

[749] *Ibid*., p. 81. « Noi siamo intossicati dall'adozione di 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, sorprendendo noi stessi. »

[750] Wu Ming 1 in DAWSON Ashley, « "We get more ambitious" : an interview with Wu Ming », *socialtextejournal.org*, 30/11/2009, <http://www.socialtextjournal.org/blog/2009/11/wu-ming-interview.php>. « But our books are never only from the perspective of the defeated, the subaltern. It's more nuanced, more complex than that. For example, in *Altai*, our latest novel, we describe the war on Cyprus, the siege of Famagosta, and the battle of Lepanto, from the perspective of the Turks. They won the war. But, being the victor on the field doesn't mean that you're the victor in public memory. For example, the Vietnamese War was won by the Viet Cong, but how many books do you know of from that perspective ? We always look at the Vietnam War from the perspective of the West and American point of view, even if the US was the loser in that war. Military defeat doesn't mean defeat in the real war : the war for public memory. So who is the subaltern in this case ? »

Timira, le collectif commence à parler de postcolonialisme, mais préfère employer le terme métis (qui renvoie à un concept par ailleurs fondamental du postmodernisme[751]) pour qualifier son approche. Sous le titre en couverture de *Timira* figure ainsi la mention « romanzo meticcio » (roman métis), expression dont Wu Ming 2 donne l'explication suivante :

> Les auteurs du roman sont une actrice italo-somalienne de quatre-vingt-cinq ans (Isabella Marincola), un médiateur somalien dôté de quatre diplômes et deux nationalités (Antar Mohamed Marincola) et un troubadour italien au nom chinois (Wu Ming 2). Ainsi la protagoniste est métisse, l'aventure est métisse (entre Italie et Somalie), l'écriture est métisse (elle mélange fiction, mémoires, archives), et le collectif d'auteurs est lui aussi métis[752].

Wu Ming semble de plus en plus vouloir s'insérer dans la littérature postcoloniale : dans la revue *Letteraria*, Wu Ming 2 publie un article intitulé « La Somalia negli occhi degli italiani (1903-1936)[753] », et Wu Ming 1 l'article « Scrittura, politica e alpinismo in Italia – Parte 1[754] » ; sur *Giap*, après l'inauguration à Affile d'un mémorial à Rodolfo Graziani, Wu Ming 1 rédige un long billet sur les agissements de ce fasciste durant les guerres coloniales italiennes, en précisant : « Puisque personne n'a évoqué cette partie de l'histoire, nous avons décidé de le faire, en saisissant la balle au bond pour dire ce que

---

[751] Roman Luperini voit dans le métissage une caractéristique de la postmodernité et de la littérature postmoderne, dont il dénonce le caractère superficiel : « la forme du métissage est identique à celle de la combinaison, du zapping, et de la navigation sur Internet. […] elle est déjà diffuse dans les habitudes, elle correspond au mode de vie postmoderne, […] elle privilégie le rapprochement, l'ajout, la juxtaposition, le glissement sur la superficie et le manque de profondeur », LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, *op. cit.*, p. 61. « la forma del meticciato è quella stessa della combinazione, dello zapping, e della navigazione in rete. È pericolosa perché è già diffusa nel costume, ha dalla sua la pratica di vivere nel postmoderno, perché privilegia l'accostamento, il cumulo, la giustapposizione, lo scorrimento in superficie, la mancanza di spessore. »

[752] Wu Ming 2 in SCEGO Igiaba, « Isabella, un'italiana dalla pelle scura », *op. cit.* « Gli autori del romanzo sono un'attrice italo-somala di ottantacinque anni (Isabella Marincola), un mediatore somalo con quattro lauree e due cittadinanze (Antar Mohamed Marincola) e un cantastorie italiano col nome cinese (Wu Ming 2). Quindi è meticcia la protagonista, è meticcia l'avventura (tra Italia e Somalia), è meticcia la scrittura (mescola invenzione, memoria, archivio) ed è meticcio pure il collettivo di autori ».

[753] WU MING 2, « La Somalia negli occhi degli italiani (1903-1936) », in *Letteraria, semestrale di letteratura sociale*, n°5, 05/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8302>.

[754] WU MING 1, « Scrittura, politica e alpinismo in Italia – Parte 1 », in *Letteraria, semestrale di letteratura sociale*, *op. cit.*, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=9121>.

nous pensons de toute cette affaire[755] » ; quant au prochain roman de Wu Ming 1 et Roberto Santachiara, *Point Lenana*, il comprendra, entre autres :

> - des histoires sur le colonialisme britannique en Afrique orientale, la révolte des Mau Mau etc. ;
> - des histoires sur le colonialisme italien : notre racisme, notre mauvaise mémoire ;
> - des histoires d'alpinisme, de nationalisme, d'irrédentisme, d'"italianité", de fascismes d'hier et d'aujourd'hui ;
> - des histoires qui renversent celles du point précédent : l'alpinisme et la résistance ; la rupture soixante-huitarde et la crise de l'alpinisme héroïco-soldatesque[756].

Ce que l'on pourrait appeler le regard postcolonial de Wu Ming apparaît en réalité dès son premier roman, *Asce di guerra*, où il est question à la fois de la résistance italienne et de la guerre du Vietnam. Wu Ming cherche à donner un point de vue différent de celui qui a été majoritairement retenu par l'Histoire, en soumettant au lecteur des images à rebours de la mythologie de la résistance italienne ou des guerres d'Indochine et du Vietnam. Au sujet des résistants, Zani conclut :

> Dans les manuels, l'image institutionnelle du partisan est celle du guerrier montagnard, chère à l'imaginaire de la génération suivante façonné par la figure du Che. On ne pense pas spontanément aux Groupes d'Action Patriotiques et encore moins aux femmes. Il faut faire un effort, se concentrer et y penser[757].

En ce qui concerne la guerre du Vietnam, Wu Ming met en évidence le danger du point de vue unique, de la mythologie monolithique et coloniale provenant des Etats-Unis, qui donne une image de la réalité extrêmement partielle : la guerre du Vietnam, explique Wu

---

[755] WU MING 1, « Affile, grazianilandia. L'eredità razzista e il mausoleo delle sfighe », *Giap*, 09/09/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=9360>. « Poiché questa parte della storia non l'ha ricordata nessuno, abbiamo deciso di farlo noi, cogliendo la palla al balzo per dire la nostra su tutta la vicenda. »

[756] WU MING 1, « In cima al Kenya col Comandante (Un oggetto narrativo non-identificato) », *op. cit.* « - storie sul colonialismo britannico in Africa orientale, la guerriglia Mau Mau etc. ; - storie sul colonialismo italiano : il nostro razzismo, la nostra cattiva memoria ; - storie di alpinismo, nazionalismo, irredentismo, "italianità", fascismi di ieri e di oggi ; - storie che rovesciano quelle del punto precedente : alpinismo e guerra partigiana ; la rottura "sessantottina" e la crisi dell'alpinismo eroico/militaresco ».

[757] RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*, *op. cit.*, pp. 226-227. « l'immagine istituzionale manualistica del partigiano è quella del guerriero montanaro, cara anche all'immaginario "guevariano" della generazione successiva. Non ti viene da pensare ai Gap e tanto meno alle donne. Devi fare uno sforzo, devi fare mente locale e pensarci. »

Ming, n'a du Vietnam que son nom, car dans l'imaginaire collectif occidental, modelé tout entier par Hollywood, cette guerre est celle des pauvres jeunes Américains envoyés contre leur volonté faire une mauvaise guerre. Le Vietnamien lui, n'existe pas, il n'a pas de visage, ni de voix, même dans les plus beaux films consacrés au Vietnam. « Hollywood est toujours réactionnaire. Même quand elle fait de beaux films. Et si Hollywood ne peut pas faire l'Histoire, elle peut au moins nous la raconter comme elle l'entend[758] ». A travers la voix de Zani, Wu Ming insiste: « C'est trop difficile de régler ses comptes avec l'Histoire après l'avoir simplifiée pendant des années[759] », d'où la nécessité de fouiller le passé à la recherche des souvenirs et des histoires qui attendent d'être racontés pour enrichir la mosaïque de la réalité, ou du moins d'avoir conscience du caractère illusoire d'une telle quête, pour s'opposer à une vision univoque et sclérosante de la réalité. Ces histoires alternatives à la version plus commune de l'Histoire sont, selon les mots du personnage principal de *Asce di guerra*, des « haches à déterrer[760] ».

Mais c'est avec la nouvelle « Momodou », publiée en 2008 dans l'anthologie *Crimini italiani*, et présentée par le collectif comme une nouvelle antiraciste, que Wu Ming aborde directement la question. Le récit est un exemple réussi de "décolonisation de l'esprit" car il déconstruit la prose coloniale, « le montage mental, les représentations et formes symboliques ayant servi d'infrastructure au projet impérial[761] », selon les termes d'Achille Mbembe. Grâce au montage anti-linéaire des différents points de vue des personnages, Wu Ming parvient à retourner les apparences et à délivrer une vérité qui est à l'opposé de celle qui apparaît dans l'*incipit* : « la nouvelle […] est en parfaite cohérence avec le projet narratif, fondé sur la notion de renversement : le renversement temporel, le renversement des rôles, le renversement des perspectives et des voix[762] », indique Claudio Milanesi. Le premier chapitre, numéroté 13, cite un article de presse dans lequel on apprend qu'un

---

[758] *Ibid*., p. 310. « Hollywood è sempre reazionaria. Anche quando fa dei bei film. E se Hollywood non può fare la Storia, può almeno raccontarcela come vuole. »

[759] *Ibid*., p. 311. « È troppo difficile fare i conti con la Storia dopo che per anni la si è semplificata ».

[760] *Ibid*., p. 215. « Le storie sono asce da disseppellire. »

[761] MBEMBE Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », in *Esprit*, n°330, (« Pour comprendre la pensée postcoloniale »), 12/2006, p. 118.

[762] MILANESI Claudio, « Suggestioni postcoloniali nel New Italian Epic. Il caso *Momodou* e *L'anatra all'arancia meccanica* », *op. cit*., pp. 278-279. « Il racconto [...] risponde a un'estrema coerenza del progetto narrativo, fondato sul rovesciamento, che è rovesciamento temporale, rovesciamento dei ruoli, rovesciamento delle prospettive e della voce. »

immigré est mort sous le feu d'un carabinier en état de légitime défense. Momodou avait tenté de violer la femme avec qui il partageait son appartement et avait agressé le sous-officier Pasquale Tajani, qui était intervenu après l'appel d'un voisin. Les chapitres qui suivent, en même temps qu'ils remontent l'ordre numérique, remontent dans le temps et, en alternant les points de vue des différents personnages de l'histoire, donnent une version des faits où Momodou, immigré dépressif hébergé par sa sœur, est la victime d'un crime raciste. Le renversement de l'ordre des chapitres et des faits est donc entier.

Dans son analyse de la nouvelle, Claudio Milanesi met en évidence le parallèle innovant que Wu Ming effectue entre passé colonial et racisme ordinaire contemporain :

> Cette nouvelle est peut-être la première à faire explicitement le lien entre le racisme actuel et le colonialisme du passé, en analysant les conditions de continuité, et la première à associer ouvertement le retour de l'imaginaire colonial et les vagues d'immigration, en mettant l'accent sur la continuité entre le passé colonial et un racisme actuel[763].

En effet, la nouvelle se termine par la mise en parallèle de l'enfance des deux protagonistes : tandis que Momodou attrapait des grenouilles et souffrait des quolibets de ses camarades, Pasquale fantasmait sur les souvenirs de guerres coloniales de son grand-père. Selon Claudio Milanesi, Wu Ming souhaite démontrer que ce crime

> est en réalité le résultat, voire la conclusion déterministe d'une chaîne de liens de cause à effet, d'une logique à long terme qui, en partant du racisme ordinaire du sous-officier, remonte, et nous voici au point de départ, jusqu'aux aventures coloniales de la double décennie et à la logique de violence qui se perpétue en partant de la famille du sous-officier et de la société de l'époque coloniale pour arriver jusqu'à la nôtre, où le néo-colonialisme est déguisé en mondialisation et où le racisme se cache sous les uniformes de l'ordre et de la défense de l'identité menacée[764].

---

[763] *Ibid*., p. 283. « il racconto è forse il primo a legare esplicitamente razzismo contemporaneo e colonialismo del passato, analizzando le condizioni di continuità, e a collegare apertamente il ritorno dell'immaginario coloniale e l'ondata migratoria, mettendo in risalto la continuità fra il passato coloniale e un razzismo contemporaneo. »

[764] *Ibid*. « è in realtà il risultato, quasi la deterministica conclusione di una catena di cause ed effetti, di una logica di lungo termine che, partendo dal razzismo ordinario del sottufficiale, risale, ed eccoci al punto di partenza, fino alle avventure coloniali del Ventennio e alla logica di sopraffazione che si perpetua partendo dalla famiglia del sottufficiale e nella società dall'epoca coloniale per arrivare giù giù fino alla nostra, dove il neocolonialismo si è travestito da globalizzazione, e il razzismo prende gli abiti dell'ordine e della difesa dell'identità minacciata. »

Avec *Timira*, Wu Ming poursuit ce travail de mise en relation du passé colonial et du racisme actuel. Isabella est fille du racisme colonial (son père est un soldat fasciste, sa mère une femme subalterne qui subit la colonisation) et subit le racisme ordinaire de l'Italie des années soixante et quatre-vingt-dix. A travers le montage du récit, qui permet le parallèle entre le présent de l'année 1991 et le passé de l'Italie coloniale et l'Italie d'après-guerre, Wu Ming entend montrer que les deux formes de racisme, malgré leurs différences, sont généalogiquement liées. Ainsi, dans *Timira*, la distinction entre passé et présent devient, au fur et à mesure du récit, de moins en moins pertinente.

Nous avons vu que l'engagement de Wu Ming apparaît constamment dans l'œuvre du collectif : le choix des thématiques est lié à ses convictions politiques, la mythopoïèse lui permet de transmettre une certaine vision du monde et le collectif s'est en outre récemment intéressé aux thématiques de la littérature postcoloniale, autrement dit, l'engagement dans les œuvres de Wu Ming figure dans les contenus et non pas dans la forme ni dans le style.

2. 4. *New Italian Epic* : pour un statut de chef de file du renouveau littéraire

L'une des caractéristiques de la pensée postcoloniale, indique Achille Mbembe, est son regard vers « *l'humanité-à-venir*, celle qui doit naître une fois que les figures coloniales de l'inhumain et de la différence raciale auront été abolies[765] » et son « inscription dans le futur, dans la quête interminable des nouveaux horizons de l'homme par le biais de la reconnaissance d'autrui comme foncièrement homme[766] ».

Cette vision humaniste n'est pas étrangère à Wu Ming et est illustrée dans la nouvelle « Arzèstula[767] ». Dans un futur proche où l'Italie est dévastée par une crise et en partie submergée en raison de la montée du niveau des océans, une communauté d'hommes, de femmes et d'enfants est installée dans l'autogrill de Cantagallo, un restaurant d'autoroute à l'abandon. Cette "famille" composée de personnes victimes de différentes malformations génétiques, sans doute liées à la pollution et aux catastrophes écologiques, a la faculté de

[765] MBEMBE Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », *op. cit.*, p. 118.

[766] *Ibid.*, p. 120.

[767] WU MING 1, « Arzèstula », in *Anteprima nazionale*, VASTA Giorgio (dir.), Rome, Minimum fax, 2009, pp. 83-105 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 387-408.

voir le futur. La narratrice est le guide spirituel de cette communauté. Avant la Crise, elle écrivait des romans, mais, dit-elle, « qui les lirait aujourd'hui[768] ? ». À l'homme qui l'interroge sur sa nouvelle activité, elle répond :

> - Je suis encore écrivain, d'une certaine manière, mais je n'écris plus.
> - Quelle drôle de phrase. Qu'est-ce que ça veut dire ?
> - Ça veut dire qu'aujourd'hui je n'écris plus : *je vois*.
> - Comment ça ?
> - Le futur. Je vois le futur[769].

Et, précise-t-elle, elle ne s'occupe pas du "futur simple", mais du « futur antérieur. Celui qui vient après le futur simple[770] », celui dont il est aussi question dans l'"objet narratif non identifié" (comme l'appelle Wu Ming 1), publié par le collectif Gran Bollito, intitulé *Futuro Anteriore* et préfacé par Wu Ming 1[771]. Dans la scène finale de la nouvelle de Wu Ming, on assiste à l'une de ses visions de la communauté du Cantagallo : en invoquant les astres, les participants parviennent à se connecter à une communauté situé douze mille ans après eux et à une autre treize mille ans plus tard, et ainsi de suite, et ils ont ainsi accès à la connaissance de notre monde dans un futur extrêmement lointain.

A travers ce récit, Wu Ming entend montrer son intérêt pour l'avenir et sa conception de l'écrivain comme visionnaire et guide spirituel. Il est celui qui s'intéresse au "futur antérieur", ce futur lointain, l'horizon de l'humanité, et qui guide la communauté vers l'avenir. Dans les apostilles au recueil *Anatra all'arancia meccanica*, Wu Ming indique qu'avec cette nouvelle, il affronte "*la* question", à savoir « le rôle social et nouvellement fondateur d'une littérature qui embrasserait l'existence humaine toute entière, depuis

---

[768] WU MING 1, « Arzèstula », in *Anteprima nazionale*, *op. cit.*, p. 95. « oggi, chi li leggerebbe ? »

[769] *Ibid.* « - Faccio ancora la scrittrice, in un certo senso, però non scrivo più. - Che strana frase. Cosa vuol dire?
- Che oggi non scrivo : *vedo*. - In che senso? - Il futuro. Vedo il futuro. »

[770] *Ibid.*, p. 96. « futuro anteriore. Quello che viene dopo il futuro spicciolo ».

[771] GRAN BOLLITO, *Futuro anteriore – Archeologia del dopo catastrofe*, préface de Wu Ming 1, 2012, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/futuro_anteriore.pdf>.

l'origine jusqu'à un futur antérieur que nous ne pouvons pas voir mais au sujet duquel nous pouvons faire travailler notre imagination[772] ».

Cette nouvelle est publiée en 2009, dans le sillage de *New Italian Epic*, qui définit, selon les termes de Wu Ming 2 « une mission pour les troubadours de notre époque[773] ». Selon Wu Ming, les auteurs du NIE, en lien avec leur conception sérieuse et éthique de la littérature ("épique", selon la définition de Wu Ming), ont des devoirs. Cette vision éthique de la littérature, la nécessité pour l'écrivain de se conformer à un protocole éthique, et enfin la volonté de s'affirmer en tant que guide pour ses confrères, apparaissaient déjà aux débuts de Wu Ming, dans sa « dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori ». Le collectif y établissait une liste de droits et de devoirs pour les auteurs et invitait ses confrères à améliorer la charte. L'appel resta sans écho, mais les velléités de leadership de Wu Ming ont depuis continué à s'affirmer et il est parvenu à se faire entendre. On retrouve en effet dans le domaine littéraire le même désir de grandeur dont les membres du collectif avaient fait preuve dans leur parcours politique, en s'attribuant un rôle de premier plan au sein des *Tute Bianche* et la responsabilité d'avoir conduit autant de personnes à Gênes en 2001.

Les histoires, les romans, l'écriture sont considérés comme des « gués à travers la complexité, des passages incertains qui permettent de traverser le fleuve et d'arriver sur l'autre rive sans l'enjamber ni glisser dessus[774] ». La littérature doit ainsi permettre de franchir des passages difficiles comme celui de notre époque. La mission de l'auteur est donc d'aider le lecteur à traverser la crise politique et culturelle de la fin du postmoderne.

Wu Ming va encore plus loin dans sa prescription, en indiquant la voie dans laquelle s'engager pour traverser le fleuve : celle de l'"écocentrisme". Cette préoccupation apparaissait déjà en filigrane huit ans auparavant dans la « Dichiarazione d'intenti », au sujet du choix du pseudonyme Wu Ming, justifié entre autres pour son origine chinoise, le

---

[772] WU MING, *Anatra all'arancia meccanica*, *op. cit.*, pp. 418-419. « il ruolo sociale e nuovamente fondativo di una narrazione che abbracci l'intera vicenda umana, dall'origine a un futuro anteriore che non possiamo vedere ma su cui possiamo far lavorare l'immaginazione. »

[773] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, p. 129. « rintracciare una missione per i cantastorie della nostra epoca. »

[774] *Ibid.* « guadi attraverso la complessità, incerti passaggi che permettono di stare dentro il fiume e di arrivare all'altra sponda senza scavalcarlo o scivolarci sopra ».

pays où « presque tout se joue, aussi bien en termes de catastrophes globales (humaines, naturelles…) qu'en termes de recherche d'alternatives[775] », et qui incarne à la fois les craintes et les espoirs en matière de conscience écologique et sociale. Dans le chapitre « Presto o tardi » de *New Italian Epic*, l'écologie n'est plus une simple préoccupation ou un sujet d'expression parmi d'autres : elle cristallise tous les combats idéologiques et politiques et est érigée au rang de cause ultime et absolue. La vraie prise de position de Wu Ming, avec NIE, c'est un programme politique de tonalité écocentriste : les hommes doivent selon lui cesser d'appréhender le monde de leur unique point de vue, et tout particulièrement de celui de l'homme occidental, dont le mode de vie irresponsable le pousse à sa perte.

Le regard de Wu Ming se porte très loin dans l'avenir. Il ne se contente pas d'appréhender le destin d'une nation dans les années futures, mais celui de l'humanité jusqu'à sa fin :

> Aujourd'hui l'art et la littérature ne peuvent pas se limiter à donner tardivement l'alarme : ils doivent nous aider à imaginer des issues de secours. […] Aucune autre aventure ne requiert un tel engagement : lutter pour disparaître avec dignité et le plus tard possible, peut-être en ayant eu le temps de passer le témoin à une autre espèce[776].

Dans ce combat titanesque, la littérature, de par son pouvoir d'éveiller les consciences, doit ouvrir le chemin. Mais il ne peut s'agir que d'une littérature engagée, éthique, et donc détachée de la littérature postmoderne tournée vers elle-même. Dans ce scénario de sauvetage de l'humanité, Wu Ming s'attribue une place de visionnaire, en citant l'*incipit* de son roman *54* : « tout compte fait, l'impulsion qui se trouve à l'origine de tous les livres dont j'ai parlé tient dans cette phrase : "Les sots appelaient 'paix' le simple éloignement du front"[777] ».

---

[775] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 246. « è lì che si gioca quasi tutto, tanto in termini di catastrofe globale (umana, ambientale...) quanto in termini di ricerca di alternative ».

[776] WU MING, *New Italian Epic*, *op. cit.*, pp. 59-60. « Oggi arte e letteratura non possono limitarsi a suonare allarmi tardivi : devono aiutarci a immaginare vie d'uscita. [...] Non c'è avventura più impegnativa : lottare per estinguerci con dignità e il più tardi possibile, magari avendo passato anche il testimone a un'altra specie. »

[777] *Ibid*., p. 60. « A conti fatti, l'impulso che sta alla base di tutti i libri di cui ho parlato può leggersi in questa frase : "Gli stolti chiamavano pace il semplice allontanarsi del fronte." »

Pour dicter le programme du NIE, Wu Ming donne une autonomie à son mouvement qu'il regarde désormais de l'extérieur : « le New Italian Epic *s'est formé* et maintenant il se transforme sous nos yeux, en imaginant, en racontant, en proposant. Il est instable, oscillant, c'est une réaction en cours[778] ». Il fait de son NIE un sujet à part entière qui "s'est formé", "se transforme", "imagine", "raconte", "propose", conférant au NIE une existence indiscutable. Car on ne peut "dépasser" ou "renier" que ce qui est avéré :

> *Un jour nous le dépasserons, quelqu'un le reniera peut-être*, mais pour l'heure *nous devons* rester dedans, parce qu'*il y a beaucoup de travail à faire* : pousser chaque tendance vers son développement, accompagner chaque potentialité vers sa réalisation, continuer à diviser ce qui est uni, continuer à unir ce qui est divisé[779].

Lorsqu'il s'adresse aux auteurs qu'il a identifiés au sein de la "nébuleuse" du NIE, il ne dit pas "je", mais "nous" ; un "nous" qui inclut tous les auteurs cités au préalable comme simples figurants d'une "nébuleuse", et qui se retrouvent propulsés au rang d'acteurs de mouvement littéraire et humaniste, guidés par Wu Ming.

Ainsi, après la mythopoïèse qu'il théorise dans ses premières années d'activité comme poétique personnelle, le collectif élabore une nouvelle poétique, collective cette fois-ci, qui lui permet de réaffirmer ses liens avec le réel par sa dimension engagée dans l'essai *New Italian Epic*. Il y exhorte les auteurs de la "nébuleuse" à poursuivre une très vaste mission, une mission épique par ses dimensions, qui relève de la politique au sens le plus noble du terme, et dans laquelle la littérature jouerait un rôle prééminent. On comprend que Wu Ming préfère s'inscrire dans l'épopée du NIE, un mouvement créé sur mesure et dont il peut revendiquer la paternité, plutôt que dans la littérature postcoloniale, une étiquette trop étroite pour ses ambitions. Mais la notion d'épopée est-elle pertinente ? Dans *New Italian Epic*, Wu Ming donne la définition suivante du roman épique de la fin du XX^{e} siècle :

---

[778] *Ibid*., p. 61. « il New Italian Epic *si è formato* e adesso si trasforma sotto i nostri occhi, mentre immagina, racconta, propone. Ed è instabile, oscillante, reazione ancora in corso ».

[779] *Ibid*. « *Un giorno lo supereremo, qualcuno magari lo rinnegherà*, ma adesso *dobbiamo* starci dentro, perché *c'è molto lavoro da fare :* spingere ogni tendenza al suo sviluppo, accompagnare ogni potenza all'atto, continuare a dividere ciò che è unito, continuare a unire ciò che è diviso. »

> Ces nouveaux récits sont épiques parce qu'il s'agit d'entreprises historiques ou mythiques, héroïques ou aventurières : guerres, anabases, voyages initiatiques, lutte pour la survie, toujours au sein de plus vastes conflits déterminant le sort des classes, des peuples, des nations ou même de l'humanité tout entière, sur fond de crise historique, de catastrophes, de communautés à l'agonie[780].

Les dimensions d'un roman, son caractère aventurier et la thématique du conflit dans son sens le plus vaste suffisent-ils à faire un roman épique ? Alors que l'épopée se caractérise par un abondant travail sur les formes et une attention particulière aux figures de styles, encore une fois, les éléments formels sont absents de la définition de Wu Ming, qui privilégie les contenus.

Ce retour au réel, par le biais de l'engagement, n'est pas sans rappeler la vision de la littérature proposée par le néoréalisme qui, en raison de sa focalisation sur les contenus et de la pauvreté de la recherche sur les formes et le style, avait conduit à l'épanouissement du postmoderne. Francesco Muzzioli s'interroge alors sur les risques en termes de qualité littéraire du choix de l'engagement comme voie du retour au réel :

> On court le risque de se contenter de dépoussiérer des contenus "forts" pour rendre séduisant le même refrain à de nouvelles oreilles. La prévalence du contenu sur la forme est érigée en dogme absolu, cela ne fait plus aucun doute. Or cette prévalence induit la perte de toute une palette de possibilités de lecture et de déchiffrage que les méthodes critiques du XX^{e} avaient péniblement mises au point pour affronter le texte "obscur"[781].

[780] *Ibid*., p. 14. « queste nuove narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose : guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all' interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell' intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. »

[781] MUZZIOLI Francesco, « Per una parodia rossa nell'epoca del ridicolo », *op. cit.*, p. 68. « Il rischio è che tutto si riduca a una rispolveratura di contenuti "forti" per rendere appetitoso il solito cibo a mutati palati. Che il contenutismo venga assurto a dogma assoluto non ha bisogno di prove. E il contenutismo comporta la perdita di tutto un set di capacità di lettura e di decifrazione che i metodi critici del Novecento avevano faticosamente allestito per affrontare il testo "oscuro". »

Conclusion

Le LBP est sans nul doute un projet éminemment politique, sa vocation première étant de déstabiliser les médias et à travers eux le pouvoir en place, par le biais d'opérations de "guérilla médiatique". Bien que ce collectif ait produit un roman, la création littéraire n'est envisagée par Luther Blissett que comme un moyen d'expression parmi d'autres, et n'est utilisée qu'à une occasion, avec *L'œil de Carafa*. Le roman est à considérer comme une arme politique, à l'image de ce passage qui en est extrait :

> Les deux apprentis travaillent avec ardeur dans la grande imprimerie de messire Hergott à Nuremberg. Leurs mains transforment l'encre sur le papier en caractères de plomb, et les mots se multiplient. Les écrits du Magister se recomposent sous leurs coups d'œil rapides et leurs doigts agiles ; ces projectiles seront lancés dans toutes les directions par le plus puissant canon qui ait jamais existé[782].

Il est en revanche plus difficile d'exprimer un avis tranché sur la fondation Wu Ming. Dans un premier temps, celle qui se définit comme une "entreprise de services narratifs" instrumentalise son premier roman, signé Luther Blissett, au service de son engagement politique, et continue de concevoir la littérature comme outil de lutte. Le changement de stratégie que Wu Ming opère après les événements de Gênes en 2001 le détourne de la rue mais pas de sa mission, qui est de changer le monde. Le collectif conserve cette conviction inaltérable de jouer un rôle de premier plan dans la révolution en marche : « Selon nous l'impulsion pour reprendre un discours aussi actuel que le discours révolutionnaire est bien là et elle est diffuse dans toute la société […]. Pour l'heure, il s'agit encore d'un désir confus, mais c'est un bourdonnement incessant[783]. »

On constate donc une évolution du rapport de Wu Ming à l'engagement et à la littérature. Alors qu'il avait fait ses débuts en tant qu'activiste, il s'éloigne de la rue et des actions de "guérilla médiatique" pour se consacrer à la littérature. Nous nous interrogions en première partie sur les raisons du choix des membres de Wu Ming de se spécialiser dans le domaine

---

[782] LUTHER BLISSETT, *L'œil de Carafa*, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, *op. cit.*, p. 106.

[783] STINCO Giovanni, « Wu Ming, un nuovo libro su Robespierre e il 1789 : "è urgente parlare di rivoluzione" », *op. cit.* « Per noi la spinta a riprendere un discorso attualissimo come quello rivoluzionario c'è ed è diffusa in tutta la società [...]. Per ora resta una voglia confusa, ma ormai è come un brusio costante. »

littéraire, alors qu'il aurait pu porter sur d'autres arts, l'activité de Luther Blissett étant multiforme. En dehors de la mise à profit de l'ouverture créée par le succès de *L'œil de Carafa*, il nous semble, au terme de notre analyse du caractère politique de la poétique de Wu Ming, que le collectif s'est tourné vers la littérature parce qu'elle constitue à ses yeux une activité noble et pédagogiquement efficace, qui lui permet de servir de manière juste et sérieuse (pour reprendre deux adjectifs chers à Wu Ming) son engagement politique. Il s'agit en effet d'un domaine artistique, susceptible de redonner aux auteurs une crédibilité intellectuelle, alors que le cinéma et la musique jouissent moins de cette faculté aujourd'hui.

On peut par ailleurs s'interroger sur l'opportunisme des causes soutenues. Si, dans ses pétitions et articles, dans sa production non romanesque en général, Wu Ming a soutenu, dans les premiers temps du moins, des causes parfois peu populaires (Cesare Battisti), voire très impopulaires lorsqu'il était Luther Blissett (Marco Dimitri), les suivantes (écologie, *copyleft*, antiracisme, défense des faibles contre les puissants), dont on ne peut que louer la noblesse, ont toutes un caractère idéaliste, pour ne pas dire parfois naïf, qui peut difficilement se heurter à l'hostilité du public, si ce n'est celle des allergiques aux bons sentiments. Tandis que Silvia Contarini, à la lecture de *Timira*, fait état du « "buonisme" qui transpire, celui de ceux qui sont du bon côté au bon moment, en surfant à l'occasion sur la vague[784] », Raffaele Donnarumma, remarque, à l'étude du comportement de Giuseppe Genna, pour qui, comme Wu Ming , « l'écriture est toujours un acte politique » :

> Les écrivains savent que leur parole ne jouit plus d'aucun prestige ni d'aucune écoute, noyée dans un énorme *talk-show*, mais ils savent aussi que les thématiques politiques et sociales, qu'elles soient réduites à des commérages et à des légendes urbaines, ou qu'elles fassent l'objet d'un vrai combat, sont porteuses. Le réalisme et la participation au débat sur les questions de société sont déjà en train de devenir à la mode[785].

---

[784] CONTARINI Silvia, « Matria, Patria, Dismatria », *op. cit.* « buonismo che trasuda, quello di chi sta dalla parte giusta al momento giusto, magari cavalcando l'onda ».

[785] DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *op. cit.* pp. 43-44. « la scrittura è sempre un atto politico » ; « Gli scrittori sanno che la loro voce non gode di alcun prestigio o favore d'ascolto, smarrita com'è in un enorme *talk show*, ma sanno pure che i temi politici e sociali, siano ridotti a pettegolezzo e mito metropolitano e siano oggetto di una lotta reale, fanno audience. Realismo e pronunciamento sui temi della vita pubblica stanno già diventando di moda. »

Alessandro Dal Lago, pour sa part, identifie comme trait commun chez Wu Ming, Roberto Saviano et les auteurs cités dans *New Italian Epic* une même sensibilité politique, se traduisant par des romans teintés de valeurs morales qui correspondent aux attentes du public. Nevio Gàmbula rejoint son analyse et l'illustre en mettant en scène, dans *Qui si vende storia,* le spectre de Karl Marx qui s'adresse à la silhouette en carton de Wu Ming en ces termes :

> J'ai un profond dégoût pour l'écriture consolatoire, celle qui procure au lecteur une annihilante complaisance. […] je trouve que votre talent s'adapte, et je dirais même très bien, aux goûts dominants […] bref, aux goûts du lecteur moyen. Soyons clairs, compagnons, il n'y a rien de mal à ça. Et il n'est pas dit que le chemin de la littérature populaire et de grand public soit aisé[786].

L'engagement de Wu Ming se traduit d'une part par des prises de positions extérieures à ses romans et, d'autre part, par une conception de la littérature comme engagement en soi. Mais l'on assiste à une sorte de retournement de situation. La spécialisation de Wu Ming dans le domaine littéraire se fait de telle sorte que son statut d'auteur engagé ne semble plus lui suffire : avec *New Italian Epic*, le collectif réclame une place de choix parmi ses confrères, en tant que figure de proue d'un renouveau littéraire.

[786] GÀMBULA Nevio, *Qui si vende storia*, *op. cit.*, p. 19. « ho disgusto per la scrittura consolatoria, che procura al lettore un compiacimento annichilente. Come la vostra appunto. [...] trovo che il vostro talento si adatta, e direi del tutto in pace, al gusto prevalente [...] al gusto, per farla breve, del lettore medio. Sia chiaro, compagni, non è un male in sé. E non è detto che battere la strada di una letteratura popolare e di consumo sia facile. »

Conclusion

Pour définir la tentative de Wu Ming de s'extraire des catégories de l'avant-garde et du postmoderne, nous avons employé le terme "Troisième voie". Nous avons fait le choix de cette expression pour sa dimension politique, cette dernière faisant référence à une politique à mi-chemin entre socialisme et libéralisme. L'expression nous intéresse en outre pour son affinité avec ce que l'on appelle la *realpolitik*, c'est-à-dire une politique de compromis davantage qu'une politique novatrice, une voie où l'on renonce en partie à ses idéaux pour se conformer aux exigences de la réalité, en dépit des contradictions induites par un tel choix. L'examen attentif des projets Luther Blissett et Wu Ming, l'étude des aspects novateurs ou plus conventionnels de leurs œuvres et de leurs discours permettent de souligner le caractère contradictoire de l'engagement du collectif Wu Ming et la dimension paradoxale de sa "Troisième voie".

Wu Ming est-il un héraut traçant une voie originale dans une société qui le pousse malgré lui à la contradiction ? Ces contradictions ne seraient-elles pas, à l'inverse, le fruit d'un double discours tenu par un auteur qui exploite au mieux les paradoxes du système dans lequel il évolue ?

Il convient tout d'abord de réaffirmer que le véritable succès littéraire de Wu Ming est en réalité celui de Luther Blissett avec le roman *L'œil de Carafa*. Wu Ming n'est jamais parvenu à un tel résultat en termes de vente et de diffusion et, bien que le collectif ait aguerri sa technique d'écriture (et perfectionné ses stratégies promotionnelles) au fil du temps, il n'est pas certain qu'aucun autre roman de Wu Ming dépasse la qualité littéraire de *L'œil de Carafa*.

Luther Blissett est un projet expérimental, qui a su développer une richesse d'action considérable, sans se laisser enfermer dans une définition figée. Il apparaît comme un projet incontrôlable, bouillonnant, prolifique. Il n'a cure de poursuivre une poétique, si ce n'est celle d'une joyeuse impertinence. Son mode de fonctionnement totalement ouvert et horizontal, sa nature indéfinie et potentiellement illimitée déterminent son caractère éphémère, qui garantit en retour la dimension avant-gardiste du projet.

Si Luther Blissett, par son rejet des conventions et des traditions, correspond d'une certaine manière à la *pars destruens* de l'avant-garde, Wu Ming incarne davantage la *pars construens*. A l'opposé du caractère chaotique et bouillonnant de Luther Blissett, Wu Ming est en effet un ensemble extrêmement structuré, doté d'une mission et d'un programme lui

permettant de l'accomplir. Bien qu'il prétende garder en héritage l'esprit rebelle de Luther Blissett, son activité littéraire, en contradiction avec le discours qu'il tient sur ses propres œuvres, se conforme aux codes de son temps. On retrouve certes de nombreuses composantes de Luther Blissett dans le projet Wu Ming, mais c'est dans le discours, les intentions, le paratexte et dans les thématiques des romans qu'elles apparaissent. Elles sont en revanche absentes de l'écriture et de la poétique de Wu Ming. Nous ne pouvons ainsi que souscrire aux propos de Luigi Salsi qui, en 2006, remarquait déjà que les « bizarreries éditoriales et la fréquentation des avant-postes et des frontières de l'expérimentation de la culture italienne et internationale […] n'ont pas poussé Luther Blissett/Wu Ming sur le terrain d'une écriture ou d'une syntaxe expérimentale[787] ».

Wu Ming a perdu la puissance avant-gardiste de Luther Blissett, qui était inattendu, protéiforme, surprenant. Avec le temps, Wu Ming est au contraire devenu prévisible, ses œuvres se sont progressivement standardisées. Cela n'empêche pas les romans de Wu Ming d'être des romans à succès, ou plutôt, cela permet justement à Wu Ming d'être un auteur jouissant d'un succès moins éclatant mais plus durable sur le strict plan commercial. Le collectif semble avoir trouvé la recette d'un certain succès littéraire et s'inscrit dans la durée en s'attachant aux problématiques de son époque. On le remarque à l'analyse que Wu Ming propose de la postmodernité : le collectif a compris les enjeux de son temps, quelles étaient les attentes de son lectorat, et formule des propositions qui y répondent.

Cette intelligence du monde qui l'entoure et cette capacité à humer l'air du temps amènent Wu Ming à établir une politique de communication très efficace. Il profite notamment de son caractère collectif pour être toujours présent, pour démultiplier les publications, annonces, conférences et interviews. Cette sur-communication empêche un accès direct et dépassionné à son œuvre, fausse l'approche littéraire et fait de lui un auteur "encombrant". Cette hyperactivité n'est pas l'apanage du seul Wu Ming qui, à ce jeu, est concurrencé par son confrère Giuseppe Genna, comme le remarque Raffaele Donnarumma :

> Genna, qui a travaillé pour Mondadori et la Chambre des Députés, représente un nouveau genre d'intellectuel : cet écrivain à la verve un peu trop abondante et au style parfois incontrôlable (Hugo est l'un de ses modèles), utilise surtout la toile pour des prises de

[787] SALSI Luigi, « Quête identitaire et lecture historique – Luther Blisset [sic], *Q* et Wu Ming, *54* », *op. cit.*, p. 78.

> positions très fréquentes et pas uniquement littéraires. Son mot d'ordre : intervenir. Ses blogs, sa participation à des sites comme *Clarence*, la fondation de revues informatiques comme *I miserabili* font de lui l'écrivain italien qui utilise les nouveaux médias de la manière la plus consciente[788].

A l'instar de Giuseppe Genna, le mot d'ordre de Wu Ming est d'intervenir, d'occuper le terrain médiatique de la littérature et de l'engagement. Pourtant, le collectif défend une figure d'auteur qui s'effacerait derrière son œuvre. Dans un monde où l'individualité, l'identité sont exacerbées, contrôlées et déterminantes, où le spectacle prévaut, où l'auteur est une figure plus que jamais mise en avant, où « tout nom d'auteur est une fiction[789] » pour reprendre l'expression de Pierre Bayard, le fait de choisir un pseudonyme signifiant anonyme, et de clamer sa volonté de ne pas attirer l'attention sur soi constitue un paradoxe qui fait apparaître le décalage certain qui existe entre le discours de Wu Ming et sa traduction dans les faits.

Il est impossible de ne pas voir dans ce décalage une forme de paradoxe d'Epiménide. Lorsqu'il déclare que les Crétois sont tous des menteurs, Epiménide, lui-même Crétois, énonce une contradiction performative, un paradoxe impossible à résoudre. Etant Crétois, son propos se trouve invalidé par le fait qu'il est lui-même concerné par cette vérité. En clamant publiquement sa volonté de ne pas attirer l'attention sur soi, Wu Ming ne fait pas autre chose. Mais cette contradiction n'est que la première d'une longue série : les doubles discours, les paradoxes, simples ou plus complexes à l'image de celui d'Epiménide, sont en effet nombreux au sein du projet Wu Ming.

La parution de *L'œil de Carafa* sous le pseudonyme Luther Blissett avait déjà fait émerger les premières contradictions : *L'œil de Carafa* est une œuvre signée d'un pseudonyme ouvert, mais protégé par des droits d'auteurs. Ces droits d'auteurs, bien que non conventionnels, vont à l'encontre de la philosophie de Luther Blissett qui ne reconnaît ni

---

[788] DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », *op. cit.* p. 33. « Genna, che ha lavorato per Mondadori e la Camera dei Deputati, rappresenta un nuovo tipo di intellettuale : scrittore dalla vena anche troppo abbondante e dallo stile non sempre controllato (uno dei suoi modelli è Hugo), usa anzitutto la rete per prese di posizione frequentissime, e non limitate all'attività letteraria. Il suo imperativo è intervenire. Blog, partecipazione a siti come Clarence, fondazione di riviste informatiche come I miserabili fanno di lui lo scrittore italiano che usa con più consapevolezza i nuovi media. »

[789] BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?, op. cit*, p. 27.

l'identité, ni la propriété. En outre, la publication de *L'œil de Carafa* marque le passage de l'*underground* à la culture de masse et à la grande distribution. Comment, dès cet instant, allier subversion, originalité et diffusion de grande ampleur ? Comment soutenir d'une part un discours politique anticapitaliste et utiliser, d'autre part, les méthodes et les circuits du capitalisme ? Andrea Cortellessa pose ouvertement la question : « *l'infiltration* du système productif et promotionnel d'une grande maison d'édition, et la participation à son *merchandising*, et même au prix Strega, sont-elles ou non des formes acceptables de nicodémisme culturel et politique[790] ? ».

Wu Ming prétend avoir fait le choix d'Einaudi pour pénétrer, tel un cheval de Troie, le monde de la grande édition, et chercher à le changer de l'intérieur. Cette intention a-t-elle été suivie d'effets ? Wu Ming a réussi à imposer sa mention *copyleft*, et est ainsi parvenu à rendre son œuvre librement téléchargeable et reproductible en parallèle de sa parution sur papier, mais il n'a pas véritablement modifié le système qu'il a intégré, il n'a pas donné suite à ses intentions. Au moment de la publication de *L'œil de Carafa*, les quatre auteurs avaient déclaré :

> Nous croyons en la valeur du roman que nous avons écrit – qui donne un nouveau souffle à Blissett, car nos noms sur les journaux ne font que passer, tandis que le nom d'auteur imprimé sur la couverture reste dans toutes les librairies – et en ses chances de succès, qui se traduiraient par l'ouverture d'un passage inédit dans l'industrie culturelle. Si tel était le cas, il faudrait l'exploiter en relançant l'ensemble de la pratique blissettienne à un plus haut niveau. Voilà ce que nous avons l'intention de faire[791].

En réalité, le seul véritable cheval de Troie qui soit parvenu à pénétrer le monde de l'édition n'est pas *L'œil de Carafa*, et encore moins l'une des œuvres de Wu Ming, mais l'ouvrage *Netgener@tion*, soumis à Mondadori lors de la farce médiatique organisée par une "cellule séditieuse" de Luther Blissett aux dépens de Giuseppe Genna.

---

[790] CORTELLESSA Andrea, « Ipocalittici o integrati – Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale », *op. cit.* « *Integrarsi* nel sistema produttivo e promozionale di una *major* editoriale, partecipare al suo *merchandising* e addirittura alla fiera dello Strega sono o no forme accettabili di nicodemismo culturale e politico ? »

[791] LUTHER BLISSETT, « I mille nomi di Luther Blissett », *op. cit.* « Crediamo nel valore del romanzo che abbiamo scritto - che porta linfa nuova a Blissett, perché i nostri nomi sul giornale passano, mentre l'autore stampato sulla copertina resta in tutte le librerie - e nella sua possibilità di successo, che si tradurrebbe nell'apertura di un varco inedito nell'industria culturale. Se così fosse, occorrerà metterlo a frutto, rilanciando l'intera pratica blissettiana ad un livello più alto. Questo è quello che noi abbiamo intenzione di fare. »

Bien plus qu'un combat au sein de la grande édition, les relations entre Wu Ming et son éditeur Einaudi apparaissent comme un excellent compromis, qui profite autant à l'auteur qu'à son éditeur. En dehors de la mention *copyleft* dans le paratexte des livres de Wu Ming, l'éditeur a en effet dû modifier bien peu de ses habitudes pour publier Wu Ming. La mention *copyleft* mise au point par Wu Ming constitue avant tout une image de marque, une excellente carte de visite qui accroche le regard du lecteur, et génère une aura positive pour l'auteur comme pour l'ensemble de son œuvre. Elle illustre le fossé qui sépare Wu Ming de son passé en tant que Luther Blissett, comme le formule Alessandro Dal Lago : « un ancien projet de subversion communicative devient l'étendard d'une stratégie éditoriale[792] ».

Par ailleurs, Wu Ming met en avant les contrats qu'il passe avec de petits éditeurs, montrant ainsi qu'il n'accorde pas d'exclusivité à Einaudi. Il ne s'agit pas pour autant d'une pratique qui place sur un niveau d'égalité une *major* de l'édition italienne et de petites maisons d'édition, et représente une émancipation par rapport à Einaudi, car malgré la mise en application de ce discours théorique volontaire, les faits démentent cette prise de position courageuse qui prend dès lors les allures d'une posture. C'est en effet à Einaudi que Wu Ming confie la plupart et les plus importantes de ses publications.

Le collectif prône en outre un usage novateur d'Internet pour instaurer une relation privilégiée, sans intermédiaire, avec ses lecteurs. Wu Ming ne cesse d'interagir avec eux et de les solliciter. Il noue ainsi une relation très particulière avec son lectorat : une relation passionnée, qui rappelle sous bien des aspects celle des fans pour leur idole. Le terme "fan" fait d'ailleurs partie du vocabulaire de Wu Ming qui l'emploie dans son essai *New Italian Epic* lorsqu'il évoque les liens que l'auteur peut établir avec ses lecteurs. Ces derniers sont considérés par Wu Ming comme une communauté de passionnés, ou de fans, qui partagent et cultivent leur passion en créant à leur tour des objets ou des récits en lien avec le roman.

On voit ainsi émerger une communauté d'admirateurs de Wu Ming, que le collectif a su guider et faire prospérer, jusqu'à former des néologismes pour les désigner : les "giapsters" (abonnées de la *newsletter Giap*) et les "wuminghiani" constituent dans le jargon de la

[792] DAL LAGO Alessandro, *Eroi di carta, Il caso Gomorra e altre epopee*, *op. cit.*, p. 152. « un antico progetto di sovversione comunicativa diviene il volano di una strategia editoriale ».

communauté un groupe passionné, qui partage la même sensibilité littéraire, mais aussi et surtout la même sensibilité idéologique et politique. Par leur participation aux échanges et leurs contributions créatives, ils collaborent à la réalisation du mythe Wu Ming. Le collectif demeure néanmoins un auteur dont les œuvres reconnues sont écrites sans la collaboration de ses lecteurs. Le choix de Wu Ming de les inviter à participer à l'élaboration de mythologies autour des romans relève donc davantage, selon toute évidence, de la stratégie marketing.

Les nouvelles technologies n'interviennent qu'à titre expérimental et occasionnel dans le processus d'écriture. Internet n'est pas le lieu de création des romans de Wu Ming, mais celui de leur affirmation, de leur diffusion, et de leur promotion. La redéfinition des rôles de l'auteur, du lecteur et de l'éditeur que propose Wu Ming est donc inégale et faussement subversive : l'éditeur qui, en renonçant à l'exclusivité de la diffusion de l'œuvre, semblait être le grand perdant de ce triptyque, ne voit en réalité pas son rôle fondamentalement changer, la concurrence du téléchargement étant dérisoire. Au contraire, il conserve, voire accroît ses profits. Le lecteur, à qui Wu Ming propose de participer à l'élaboration d'une mythologie autour de chaque roman et donne la possibilité de choisir ou non de le rémunérer, est, dans les faits, acteur de peu de choses. C'est bien l'auteur, dans ce modèle, qui voit son rôle affirmé : il conserve son hégémonie sur la genèse de l'œuvre dont il assure personnellement la promotion, il impose ses choix en matière d'édition et de diffusion, et il instaure un lien fort avec ses lecteurs.

Outre la question de la diffusion de ses œuvres, Wu Ming ne tient pas un discours cohérent au sujet de son statut de collectif. L'auteur admet en effet les expériences "solistes", dont il justifie l'existence, comme nous l'avons vu, selon deux arguments : les productions "solistes" seraient d'une part l'occasion pour chaque membre de pratiquer une expérimentation singulière, qui pourra être mise à profit par la suite dans une œuvre collective ; d'autre part, elles sont appréhendées comme des œuvres collectives car bien que rédigés par un seul membre, elles sont discutées, relues voire présentées par l'ensemble du collectif. Si l'on regarde de manière critique l'ensemble de la production de Luther Blissett et de Wu Ming, il apparaît toutefois qu'à cette présentation très théorique du fonctionnement du collectif, on peut opposer la réalité des faits. Durant les premiers temps, le collectif publie majoritairement des œuvres collectives, denses, et qui représentent ses meilleures ventes (*L'œil de Carafa* (1999), *54* (2002), *Manituana* (2007)),

tandis que les œuvres "solistes" publiées à cette même période sont moins nombreuses et moins remarquables. En revanche, après *Manituana*, on observe la tendance inverse : bien que souvent moins denses (*Basta uno sparo*) ou plus spécialisées (*L'eroe imperfetto*), les publications "solistes" sont plus nombreuses et surtout, elles sont qualitativement bien plus remarquables que l'unique roman collectif publié depuis : *Altai* (2009). Face à ce roman décevant du collectif qui a échoué en voulant renouer avec son premier succès, le roman de Wu Ming 4, *Stella del mattino* (2008), et celui de Wu Ming 2 avec Antar Mohamed, *Timira* (2012), incarnent les réussites du collectif. Comme *Timira*, la prochaine publication de Wu Ming, *Point Lenana*, est un roman réalisé par un membre du collectif (Wu Ming 1), et co-écrit avec un auteur qui lui est extérieur (Roberto Santachiara). Wu Ming 2 parle de "nouvelle phase" dans l'activité du collectif, caractérisée par un certain éclatement :

> Je crois qu'on peut aussi parler d'une "nouvelle phase" de nos romans "solistes", dans laquelle un membre du collectif, plutôt qu'écrire "son" roman, éprouve le besoin de former un nouveau collectif, différent de Wu Ming. Ce n'est pas un hasard si le prochain roman de Wu Ming 1, *Point Lenana*, sera écrit à quatre mains avec Roberto Santachiara, notre agent littéraire[793].

Notons toutefois que le prochain grand roman collectif est en cours d'écriture et devrait paraître en 2013[794].

Le caractère collectif de Wu Ming, essentiel et constitutif du projet, est ainsi remis en question, d'autant plus qu'au fil du temps, on voit se dessiner des trajectoires de plus en plus personnelles pour chaque membre du collectif : Wu Ming 1 se spécialise dans la production théorique et critique et dans la traduction, Wu Ming 2 privilégie les thématiques écologistes et postcoloniales, Wu Ming 4 se concentre sur le domaine mythologique, tandis que Wu Ming 5, dont l'activité "soliste" était la plus marquée aux débuts du collectif avec la publication de *Havana glam* en 2002 et de *Free karma food* en 2006, a cessé de publier par la suite.

---

[793] SIC, « Timira : Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed », *op. cit.* « Credo si possa parlare anche di una "nuova fase" dei nostri romanzi "solisti", nella quale il singolo membro del collettivo, invece di scrivere il "suo" romanzo, sente il bisogno di aggregare un nuovo collettivo, diverso da Wu Ming. Non a caso, il prossimo romanzo di Wu Ming 1, "Point Lenana", sarà scritto a 4 mani con Roberto Santachiara, il nostro agente letterario. »

[794] Voir STINCO Giovanni, « Wu Ming, un nuovo libro su Robespierre e il 1789 : "è urgente parlare di rivoluzione" », *op. cit.*

Encore une fois, plus qu'une réalité, c'est davantage une image qui semble émerger du discours de Wu Ming. Une image positive, cohérente avec la philosophie et les déclarations du collectif, une image flatteuse. Il semble alors non seulement naturel, mais aussi légitime de s'interroger sur la nature de cette image, sur sa spontanéité, sur sa sincérité.

Wu Ming se positionne comme un auteur qui travaille le mythe contre le mythe technicisé. Il prétend combattre le discours de l'Empire, le *storytelling*. Or l'image qu'il véhicule de lui-même et de son œuvre semble être le fruit d'une opération de *storytelling*, similaire à celles qu'il dénonce.

Le *storytelling* se développe aux Etats-Unis à la fin des années quatre-vingt-dix, lorsque les grandes marques entrent en crise. Tandis que l'entreprise avait déjà connu une première révolution qui l'avait amenée à mettre en avant non plus sa production mais sa marque, par le biais du logo, à partir des années deux mille, il s'agit non plus de donner une image de marque, mais de mettre la marque en récit, d'offrir au consommateur un univers auquel il adhère, un modèle auquel il s'identifie, un monde qui le fait rêver et dont il se sent (potentiellement) membre. Ainsi, « les consommateurs ne seraient plus attirés par un produit, ni même par un style ou un mode de vie, mais par un "univers narratif"[795] ».

Il peut sembler excessif de comparer deux mondes aussi éloignés que celui de l'entreprise et celui de la littérature. Ce rapprochement est pourtant doublement justifié : d'une part en raison de la nature même du *storytelling*, qui est « une forme de discours qui s'impose à tous les secteurs de la société et transcende les lignes de partage politiques, culturelles ou professionnelles[796] » et d'autre part en raison de l'attitude de Wu Ming qui se présente, à ses débuts, comme une "entreprise de services narratifs"», parle de « marque Wu Ming[797] », arbore un logo[798] et prône un modèle de production littéraire inspiré de celui de l'artisan et de l'entreprise et non pas de celui de l'artiste.

---

[795] SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, *op. cit.*, pp. 36-37.

[796] *Ibid*., pp. 8-9.

[797] WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *op. cit.* p. 45. « Il marchio Wu Ming ».

[798] Dans l'article « Wu Ming : un logo ? », Wu Ming 4 cherche à la fois à assumer ce logo et à démontrer qu'il en fait un usage différent. WU MING 4, « Wu Ming : un logo ? », *Giap !*, *op*., *cit*., pp. 251-253.

L'idée qui sous-tend le *storytelling* est donc de vendre des produits, un candidat ou encore, pourquoi pas, des romans, grâce à l'image, le modèle, l'histoire que véhicule la marque, la personne ou l'auteur lui-même. Pour être efficace, le *storytelling* repose sur divers éléments : un discours cohérent ; la mise en scène d'un univers qui fasse à la fois rêver et qui permette au consommateur de s'identifier ; des actions positives mises en avant. Le consommateur, lorsqu'il achète un produit *Bonne maman*, *Apple* ou *Louis Vuitton*, a l'impression de s'inscrire dans un univers authentique, technologique ou luxueux et de voir rejaillir sur sa personne toutes les connotations que la marque véhicule. Il peut même avoir le sentiment d'effectuer une bonne action, si la marque communique sur la défense d'une cause quelconque. Ainsi, Ashraf Ramzy, qualifié par Christian Salmon de "gourou du *storytelling*", affirme que « les gens n'achètent pas des produits, mais les histoires que ces produits représentent. Pas plus qu'ils n'achètent des marques, mais les mythes et les archétypes que ces marques symbolisent[799] ».

Sans aller jusqu'à affirmer que les lecteurs de Wu Ming achètent les romans du collectif pour s'approprier le mythe Wu Ming, il serait naïf de croire, comme le présente Wu Ming, que le lecteur lit une œuvre indépendamment de son auteur, et en l'occurrence indépendamment de la forte *story* (pour reprendre le terme utilisé par Christian Salmon) qui se rattache à Wu Ming. Comme le rappelle Pierre Bayard, « L'auteur fait lui aussi partie de l'œuvre et en constitue même un personnage, pour être comme elle soumis au travail de réécriture du lecteur[800] ». Wu Ming est un auteur à la personnalité exacerbée, dont le nom constitue, que le collectif l'admette ou non, un argument de vente. Acheter un roman signé Wu Ming, cela signifie *a minima* approcher un auteur énigmatique et insolite et se procurer une part de son mystère ; cela signifie aussi, pour les connaisseurs et amateurs du collectif, adhérer à son discours anticapitaliste, à la remise en question des droits d'auteur et soutenir l'un des nombreux combats politiques du collectif.

C'est en somme, ce que Romain Gary avait ironiquement mis en scène dans un dialogue entre l'auteur et son éditeur, dans le roman *Pseudo*, signé Emile Ajar :

---

[799] RAMZY Ashraf, « What's in a name ? How stories power enduring brands », in SILVERMAN Lori L. (dir.), *Wake me up when data is over. How organisations use stories to drive results*, San Fransisco, Jossey-Bass, 2006, cité par SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, *op. cit.*, p. 32.

[800] BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, *op. cit.*, p. 28.

> - […] Vous devez rester fidèle à votre personnage, Ajar.
> - Quel personnage ?
> - Le vôtre. […] Vous avez déjà une légende, Ajar.
> - Quelle légende ?
> - Un certain mystère, un côté hors-la-loi, peut-être terroriste, mauvais coucheur, salaud, maquereau. Vous avez une légende, il faut la préserver. C'est ce qu'on appelle la publicité rédactionnelle. C'est la meilleure de toutes. Elle ne s'achète pas et ça fait vraiment vendre[801].

Wu Ming, comme n'importe quelle marque, a sur son site Internet une section « qui sommes-nous[802] », qui détaille les origines, le développement du collectif, ses publications et les anecdotes le concernant. Ses romans, tout comme les produits d'une marque, sont présents dans une section qui leur est dédiée et sont téléchargeables. Bien que le téléchargement soit gratuit, à l'instar des sites de ventes le collectif dispose d'un compte *paypal* sur lequel les internautes sont invités à faire une donation. Ainsi, le site de Wu Ming semble présenter toutes les caractéristiques de l'entreprise à l'heure du *storytelling*, dont l'image est ainsi décrite par Christian Salmon : « [la marque] condense dans un récit cohérent tous les éléments constitutifs de l'entreprise : son histoire, la nature des produits qu'elle fabrique, la qualité du service à la clientèle, les relations de travail, le rapport à l'environnement…[803] ».

Les marque proposent à leurs clients d'incarner un personnage dont elles imaginent l'univers et « fournissent les accessoires[804] ». Elles offrent à la fois le rêve, le mystère, l'idéal, et un monde stable qui se veut rassurant face à notre quotidien soumis à l'insécurité et au changement. La vision du monde que Wu Ming transmet dans ses romans et les bons sentiments qui les habitent offrent au lecteur un univers éthique en conformité avec ses attentes. Il serait erroné de prêter au collectif l'intention de déployer un argumentaire publicitaire visant à la création d'un univers idéal dans lequel entraîner des consommateurs, mais on ne peut toutefois nier que le collectif véhicule une image de

---

[801] GARY Romain (AJAR Emile), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 134.

[802] WU MING, « Wu Ming Foundation : Chi siamo, cosa facciamo », *op. cit.*

[803] SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, *op. cit.*, p. 34.

[804] *Ibid.*, p. 42.

marque, et que si le rôle qu'il propose au lecteur dans l'univers qu'il développe est à l'opposé de celui proposé par les marques dont il combat la philosophie, il n'en reste pas moins que Wu Ming plonge son lecteur dans un univers narratif et lui en "fournit les accessoires".

Christian Salmon propose cette citation tirée de l'ouvrage *Mythes, histoires et organisations* :

> On considère désormais que les organisations possèdent certains traits folkloriques et même mythologiques, comme les proverbes, recettes, rituels, cérémonies – héros, fous, escrocs, etc. – aussi bien que des éléments d'intrigues – accidents, tromperies, erreurs, punitions, coïncidences et conflits -, que l'on retrouve dans les mythes anciens[805].

L'univers de Wu Ming est riche de tous ces éléments : il est à la fois extrêmement détaillé, tout en conservant une part de mystère ; il regorge d'anecdotes et de rebondissements. Il a son logo (l'idéogramme de son nom chinois), et ses marques : "New italian epic", "Unidentified Narrative Objects" et "sentimiento nuevo" (dans deux langues de communication internationale). Au sujet du terme "New Italian Epic", Carla Benedetti parle de "charme d'une étiquette" et précise : « Comme l'enseignent les manuels de marketing, une nouvelle marque doit attirer l'attention, suggérer l'intérêt du produit, se distinguer de ses concurrents, être facile à retenir, facile à traduire (et celle-ci est déjà traduite)[806] ». Ainsi, au détour des différentes pages de son site, le mythe Wu Ming se met en place autour des origines du collectif, de ses déboires avec le monde de l'édition, de recettes de biscuits[807], de la table en bois sur laquelle ils discutent de leurs textes, de l'épisode du départ de Wu Ming 3 dont la blessure est racontée mais pas expliquée, et ainsi de suite.

---

[805] GABRIEL Yannis (dir.), *Myths, stories and organizations*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 6, cité par SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, *op. cit.*, p. 73.

[806] BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *op. cit.* « Come dicono i manuali di marketing, un nuovo brand deve attirare l'attenzione, suggerire i benefici del prodotto, distinguere il suo posizionamento rispetto alla concorrenza, essere facile da ricordare, facile da tradurre (e questo è già tradotto). »

[807] WU MING 2, « Pan Goccioli Open Source », in *Ricette anarchiche*, DE MICHELE Rino (dir.), Raguse, La Fiaccola, 2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/PanGoccioli_Wu_Ming_2.pdf>.

La popularité de Wu Ming ne s'explique donc pas uniquement par le succès de ses œuvres : elle est le fruit de la combinaison d'une qualité littéraire certaine, d'une figure très forte d'auteur et d'une politique d'exposition bien étudiée.

L'utilisation de la mention *copyleft* acquiert alors une nouvelle tonalité. Grâce à sa mention, Wu Ming s'offre une image de David faisant trembler le Goliath que sont les maisons d'édition. S'il a le mérite d'avoir prôné cette démarche dès 1999, à une heure où elle pouvait sembler hasardeuse, la mise en disponibilité gratuite du texte sur Internet est aujourd'hui une astuce que les maisons d'édition comme HarperCollins utilisent couramment[808], et que certains auteurs, plutôt éloignés de la philosophie de Wu Ming, mettent à profit pour augmenter leurs ventes. Ainsi, Paulo Coelho, l'auteur brésilien de best-sellers internationaux, est en effet lui aussi connu pour publier ses romans gratuitement en ligne, après avoir organisé le piratage de ses propres œuvres avec son site *The pirate Coelho*. Les deux auteurs à succès (toutes proportions gardées) dressent le même constat : « Croyez-le ou non, mais les ventes de livre ont augmenté considérablement grâce à The Pirate Coelho[809] » affirme l'auteur brésilien. Après la publication sur papier d'une nouvelle disponible gratuitement en ligne depuis des années, Paulo Coelho remarque en effet qu'elle connaît un très bon succès de vente : « C'était pourtant là un livre que je n'avais pas l'intention de vendre. Mais les gens attendaient qu'il apparaisse sur les étals en tant que livre officiel[810] ». Wu Ming applique cette même stratégie éditoriale lorsqu'il publie *Giap !*, recueil d'articles parus en ligne entre 2000 et 2003, ou encore *New Italian Epic*, version enrichie d'un texte déjà téléchargé des milliers de fois avant sa parution. Par ailleurs, l'orchestration méthodique de la parution décalée entre la version papier payante et la version numérique librement téléchargeable en ligne confirme le caractère calculé et non pas idéologique d'une telle pratique. Wu Ming montre ainsi sa fine connaissance des rouages entre circuits de diffusions traditionnels et modernes.

---

[808] Jane Friedman, directrice de HarperCollins : « Le meilleur [moyen] de vendre un livre est encore de permettre au consommateur de pouvoir consulter ses pages », in CLEMENT S., « Livres gratuits sur le web : au tour d'HarpersCollins », *ActuaLitté*, 11/02/2008, <http://www.actualitte.com/acteurs-numeriques/livres-gratuits-sur-le-web-au-tour-d-harpercollins-858.htm>.

[809] Paulo Coelho, in CLEMENT S., « Paolo Coelho organise le piratage de ses propres livres », *ActuaLitté*, 20/02/2008, <http://www.actualitte.com/inenarrable/paulo-coelho-organise-le-piratage-de-ses-propres-livres-997.htm>.

[810] Paulo Coelho, *ibid.*

Après plus de dix ans d'activité, Wu Ming est un collectif rôdé, qui sait produire des narrations efficaces et dans l'air du temps. Il est cependant enfermé dans le mythe qu'il s'est créé et qui fait de lui un auteur à la personnalité exacerbée.

La force de Wu Ming réside dans la puissance de sa conviction politique, qui continue de porter le projet en avant. Wu Ming apparaît comme un acteur politique sincère, un auteur dévoué à sa cause, mais qui s'est laissé dépasser par ses contradictions et qui, en voulant perdurer, s'est installé dans une situation de compromis qui aurait dû être une situation de transition. En effet, en utilisant les armes de l'ennemi (le *storytelling*, les circuits de la grande édition) et en les faisant siennes, Wu Ming s'est imposé sur le devant de la scène mais n'en a pas changé les codes. S'il semble difficile de remettre en question ses intentions, on doit par ailleurs reconnaître qu'il a échoué dans son projet, que le modèle qu'il propose, bien qu'original et viable, n'est pas transposable et est d'ores et déjà en perte de vitesse.

Sa crédibilité s'en trouve sans doute affectée, mais cela ne signifie pas pour autant que la fin du collectif soit proche. Il semble au contraire désormais bien installé dans son rôle, enfermé dans un modèle qui peut perdurer, même s'il n'est plus porteur de nouveauté, même s'il n'est pas fécond, du fait de ses trop nombreuses contradictions.

Si l'on attend de l'avant-garde qu'elle engendre un renouveau littéraire, alors Wu Ming n'est pas un auteur avant-gardiste. Wu Ming incarne-t-il le dernier sursaut de la période postmoderne, ou le commencement d'une nouvelle ère ? Le collectif apparaît comme un groupe narratif emblématique de la fin du postmoderne, encore fondamentalement ancré dans celui-ci, parce qu'il y est né et qu'il y a grandi, et qui incarne la volonté de le dépasser, sans y parvenir réellement. Il semble difficile de se prononcer sur les retombées d'un tel projet dans le futur. Ce collectif n'a pas lancé de tendance, il n'a pas créé de courant, il n'a pas fait d'émules solides et il n'est pas devenu le leader d'un mouvement, mais il incarne les tendances existantes et est emblématique de son époque, il en connaît et maîtrise les codes et les moyens, pour les utiliser de manière particulièrement fine.

S'il n'est pas porteur d'un changement de paradigme dans la littérature contemporaine, Wu Ming apporte en tout cas de cause des éléments de réflexion intéressants, car il s'inscrit, de manière parfois originale, dans de nombreux débats littéraires et paralittéraires. Nous en avons analysé certains (le débat au sujet des droits d'auteur, la question de l'écriture

collective, l'engagement de l'auteur), et évoqué d'autres (l'usage du dialecte et des langues étrangères) qui mériteraient de faire l'objet d'études spécifiques.

La publication de *New Italian Epic* et le débat qui a suivi, sur Internet et dans la presse, soulèvent une nouvelle question, celle du rôle de la critique à l'heure d'Internet : qui fait autorité aujourd'hui ? Qui définit les canons littéraires ? Les journaux ? Les revues universitaires ? Les revues littéraires ? Les revues en ligne ? Les blogs de lecteurs ou les lecteurs de la communauté en ligne *aNobii* ? Filippo La Porta observe en effet que cette communauté de plus d'un million de personnes, provenant de cinquante-cinq pays différents, tend à établir de multiples "micro-canons" en escamotant la critique traditionnelle[811]. Le débat littéraire semble s'être déplacé et ses acteurs d'aujourd'hui pourraient être différents de ceux d'hier.

L'écriture collective, l'apparition de collectifs d'auteurs, est une question d'actualité qui fait particulièrement débat en Italie. Nous avons vu avec le roman *Lo zar non è morto*, écrit par les Dieci, qu'il existe un précédent extrêmement intéressant qui n'a pas encore fait l'objet d'étude. Il nous semble que l'invitation à s'intéresser à ce roman lancée par l'éditeur Sironi aux historiens et critiques littéraires, mérite d'être prise en considération, aussi bien par les premiers, et plus particulièrement par les spécialistes du futurisme ou du fascisme, que par les seconds, qu'ils s'intéressent à chacun des auteurs de ce collectif, ou à l'écriture collective en elle-même.

Enfin, la surabondance du discours de Wu Ming sur son œuvre et sur lui-même, l'image publique qu'il s'est construite suggère un troisième champ d'étude : celui du mythe de l'auteur dans la littérature du XXI^{e} siècle. L'auteur a toujours donné à voir une certaine image de lui-même, en fonction des moyens de communications qui étaient ceux de son époque, et en faisant le choix de peu s'exposer, ou à l'inverse, d'être constamment dans la lumière. Comment des figures d'auteurs opposées comme pouvaient l'être Julien Gracq et Romain Gary au XX^{e} siècle, se comporteraient-elles aujourd'hui à l'heure d'Internet ? Dans une société de l'information où le storytelling joue un rôle croissant, il semblerait que le mythe de l'auteur soit au centre de nouveaux enjeux. Nous avons examiné le cas de Wu

[811] LA PORTA Filippo, *Meno letteratura, per favore !*, Turin, Bollati Boringhieri, 2010, pp. 122-123.

Ming, évoqué ceux de Giuseppe Genna et de Roberto Saviano[812], mais de nombreux autres cas semblent radicalement différentes et invitent à observer les différentes stratégies communicatives des auteurs du XXI^{e} siècle.

[812] Dans son ouvrage *Eroi di carta*, Alessandro Dal Lago, propose une analyse du "cas Gomorra". Bien que discutable dans ses aspects littéraires, elle a le mérite de poser la question du mythe d'auteur, de l'image construite par Roberto Saviano et de la légende qui l'entoure.

Annexes

Annexe 1

Les œuvres et ouvrages de Luther Blissett et Wu Ming

Pour faciliter la compréhension du lecteur, nous proposons dans cette annexe d'exposer les caractéristiques principales et saillantes de tous les ouvrages de Luther Blissett et de Wu Ming. Nous n'entendons pas développer ici une analyse de chaque œuvre mais simplement permettre au lecteur de retrouver rapidement des informations pour le guider dans la lecture de notre travail et, plus généralement, pour se repérer dans la vaste bibliographie des collectifs. Les œuvres (romans, nouvelles, livres audio, bandes dessinées et ouvrages théoriques) sont présentées par auteur et par ordre chronologique de publication.

1. 1. Les œuvres et ouvrages de Luther Blissett

1. 1. 1. LUTHER BLISSETT, *Guy Debord è morto davvero*

Publié en 1995 dans le réseau *underground* italien, peu de temps après le suicide de Guy Debord, cet opuscule est la première publication de Luther Blissett. Cette sévère critique des théories du fondateur de l'Internationnale Situationniste est un texte polémique qui marque à la fois la naissance du LBP, sa proximité avec les mouvements d'avant-garde et sa volonté de se démarquer de l'Internationale Situationniste. Le texte qui a été traduit en anglais et édité par Sabotage a connu une modeste diffusion internationale.

1. 1. 2. LUTHER BLISSETT, *Mind invaders. Come fottere I media, manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*

Ce manuel de guérilla et de sabotage culturel publié en 1995 par Castelvecchi est un ouvrage plus élaboré et plus dense que la première publication de Luther Blissett. Le collectif y écrit sa propre mythologie, en se mettant en scène dans une alternance de textes très divers : interviews, comptes-rendus de réunion (imaginaires), historiques et autres, qui font intervenir des personnages imaginaires ou réels, et inscrivent le collectif dans la lignée de certaines avant-gardes.

1. 1. 3. LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica*

Totò, Peppino e la Guerra psichica est une anthologie parue en 1996 chez AAA., la petite maison d'édition de Vittore Baroni et Piermario Ciani. L'ouvrage est une tentative de "stratification" de l'activité et des productions italiennes de Luther Blissett dans un unique recueil, sans pour autant avoir la prétention d'y insérer tous les documents produits par le collectif.

1. 1. 4. LUTHER BLISSETT, *Netgener@tion, Manifesto delle nuove libertà*

Ce "manifeste" signé Luther Blissett et Giuseppe Genna paraît en 1996 aux éditions Mondadori. Il est renié dès sa sortie en librairie par Luther Blissett, qui accuse Giuseppe Genna d'avoir confectionné un livre allant à l'encontre de l'esprit du collectif, en assemblant des textes caricaturaux sur les mouvements *underground* et sur Luther Blissett, en leur apposant une mention *copyright*. Il semble difficile de déterminer si l'ouvrage a été écrit par Giuseppe Genna, qui aurait ainsi joué un tour à Luther Blissett, ou si Luther Blissett est parvenu, en manipulant Giuseppe Genna, à monter une farce médiatique qui visait les éditions Mondadori.

1. 1. 5. LUTHER BLISSETT, *Lasciate che i bimbi – Pedofilia: un pretesto per la caccia alle streghe*

Lasciate che i bimbi a été écrit et publié en 1997 par les éditions Castelvecchi après l'affaire de Viterbe. Alors que Marco Dimitri, soupçonné d'actes pédophiles, est emprisonné de manière préventive et victime d'un lynchage médiatique, Luther Blissett organise différents canulars afin de discréditer la presse locale. L'ouvrage est un compte-rendu de l'affaire et des réactions de Luther Blissett. Il analyse le tabou de la pédophilie et son instrumentalisation par les autorités visant à légitimer et à faire accepter des restrictions aux libertés fondamentales.

1. 1. 6. LUTHER BLISSETT, *Quaderni rossi*

Trois numéros de cette revue autoproduite consacrée à la publication de textes inédits de Luther Blissett ont paru en 1998.

1. 1. 7. AUTONOME A.F.R.I.K.A.-GRUPPE, LUTHER BLISSETT, BRÜNZELS Sonja, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, (*Manuel de communication-guérilla*)

Comme son nom l'indique, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, est un manuel de "communication-guérilla" rédigé en allemand et publié en 1997 à Hambourg. L'ouvrage se présente comme un « guide d'intervention militante non conventionnelle », un « exposé de la théorie et de la pratique d'un activisme expérimental, mêlant engagement politique, pensée critique et action artistique ». Il invite à « saper l'ordre des discours dominants », et donne plusieurs outils pour y parvenir. Une traduction italienne de l'ouvrage a paru chez Derive Approdi en 2001, et une traduction française chez Zones en 2011.

1. 1. 8. LUTHER BLISSETT, *Q*, (*L'œil de Carafa*)

Le premier et unique roman signé Luther Blissett, a été écrit par Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo et Federico Guglielmi, et publié aux éditions Einaudi en 1999. Il a été traduit dans de nombreuses langues et s'est vendu à plus de 277 000 exemplaires. Ce roman historique de plus de six cents pages se déroule au XVI^{e} siècle, sur fond de Réforme et de Contre-réforme. Il s'agit d'un récit non linéaire et fragmenté, divisé en trois parties, dix-sept lettres et soixante-douze chapitres, qui font alterner les points de vue des deux protagonistes, Qoelet, surnommé l'œil de Carafa, car il est au service du cardinal et contrôleur de l'Inquisition, Gian Pietro Carafa, et Gert, dont on ignore la véritable identité. Qoelet défend les intérêts de celui qui deviendra le Pape Paul IV et s'infiltre dans les révoltes populaires de la Contre-réforme pour recueillir des informations et pousser les rebelles à leur perte. Gert participe à ces révoltes car il lutte contre l'ordre établi par les puissants de ce monde : les princes, l'Eglise catholique, les banquiers Fugger. Le roman est aussi une allégorie du LBP. Il a été traduit en français par Nathalie Bauer et publié aux éditions du Seuil en 2001.

1. 1. 9. LUTHER BLISSETT, *Nemici dello stato. Criminali, « mostri » e leggi speciali nella società di controllo*

Nemici dello Stato a paru aux éditions Derive Approdi en 1999, année de la publication de *Q* par Einaudi. Cet essai politique s'inscrit dans la lignée de *Lasciate che i bimbi* et développe de manière plus approfondie le thème de l'urgence. Il dresse l'historique des lois spéciales promulguées en Italie depuis les années soixante-dix ainsi que de la politique du Vatican en matière de restriction des libertés depuis. Dans cet ouvrage Luther Blissett s'intéresse notamment au GRIS et au rôle du Cardinal Joseph Ratzinger.

1. 1. 10. LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica, 2.0*

Cette réédition de *Totò, Peppino e la Guerra psichica* par Einaudi en 2000 comprend également *Mind Invaders*.

1. 1. 11. AA.VV. *Back Pages. Storia di un libro maledetto : "Lasciate che i bimbi" di Luther Blissett*

Back Pages est le compte-rendu du procès pour diffamation intenté par le ministère public italien à Luther Blissett, en tant qu'auteur de *Lasciate che i bimbi*. Il est publié en 2001 sur Internet. A cette occasion, Luther Blissett, qui a perdu son procès et est condamné à retirer de son ouvrage les passages diffamatoires, invite les internautes à diffuser le texte original de *Lasciate che i bimbi* dans son intégralité afin qu'il échappe à la "censure".

1. 1. 12. LUTHER BLISSETT, Cyrano autogestito, *McNudo, 100 buone ragioni per stare alla larga da McDonald's*

Ce court texte publié en 2001 par les éditions Nuovi equilibri propose une analyse du modèle capitaliste de l'entreprise McDonald's, expose une argumentation critique et invite le lecteur à ne plus fréquenter les restaurants du géant américain.

1. 1. 13. LUTHER BLISSETT, *The invisible college*

Nous n'avons pas d'informations sur cette publication autrichienne datée de 2002.

1. 1. 14. LUTHER BLISSETT, *Vangelo nichilista*

Ce texte autoproduit, publié en 2008 sur Internet, est la dernière publication répertoriée de Luther Blissett. Parmi les textes de nature théorique, il s'agit de l'une des productions les plus denses du collectif. C'est aussi un ouvrage énigmatique en raison de sa parution isolée et de son caractère parodique : plus de dix ans après les premières publications, *Vangelo nichilista* renoue en effet avec le ton polémique et absurde des premiers manifestes de Luther Blissett et se présente, non sans ironie, comme le énième manifeste du collectif qui s'en trouve caricaturé.

1. 2. Les œuvres et ouvrages de Wu Ming

1. 2. 1. WU MING, « Benvenuti a 'sti frocioni 3 »

Cette nouvelle satirique est inspirée d'un épisode de jeunesse du collectif : la proposition d'une maison de production cinématographique de porter à l'écran l'intrigue de *L'œil de Carafa*. Wu Ming se met en scène comme les personnages du *comics* américain *Les quatre fantastiques*. Le texte est mis en ligne sur *wumingfoundation.com* en 2000 et figure dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 2. WU MING, « Pantegane e sangue »

Bien qu'il ne soit pas le premier à avoir été publié, il s'agit du tout premier texte écrit par le collectif Wu Ming. Dans cette nouvelle parodique, Mickey Mouse, le personnage de Walt Disney, rebaptisé Topo Lino, acquiert une conscience et fait le choix de quitter le monde douçâtre de "Bizney" pour le monde réel où sa véritable nature de souris raciste et toxicomane peut enfin s'exprimer. Le texte est mis en ligne sur *wumingfoundation.com* en 2000 et figure dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 3. WU MING, « Canard à l'orange mécanique »,

Dans cette nouvelle écrite sur le modèle de « Pantegane e sangue », Donald Duck, rebaptisé Anatrino, acquiert une conscience et, après avoir lu les livres de Karl Marx (qu'il pensait être ceux du dessinateur Carl Barks qu'il avait réclamés à la bibliothèque), décide de lancer une révolte au sein d'Anatropoli et refuse de se laisser dessiner par les dessinateurs de "Bizney". Le FBI, le NSA, "Net Laden" et "Bizney" tentent tour à tour de reprendre le contrôle d'Anatropoli. Le texte est mis en ligne sur *wumingfoundation.com* en 2000 et figure dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 4. RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*

Asce di guerra, publié en 2000 par Marco Tropea, est le premier roman de Wu Ming, ou plutôt le premier de ses ouvrages qu'il qualifie d'"objet narratif". Alors qu'il travaille à l'élaboration du roman *54*, le collectif fait la rencontre de Vitaliano Ravagli dont l'expérience dans le Vietcong lui semble pouvoir constituer une très intéressante intrigue secondaire. Mais cette intrigue secondaire se transforme en projet à part entière et donne naissance à un roman coécrit avec Vitaliano Ravagli. Le roman est une œuvre hybride qui juxtapose trois différents types de discours : une biographie consacrée à Vitaliano Ravagli, un récit de fiction inspiré du genre policier, et des chapitres de nature historique qui retracent les événements de la guerre d'Indochine et leurs origines. Le roman a été réédité par Einaudi en 2005.

Pour une analyse plus approfondie du roman, nous renvoyons à l'article d'Emanuela Piga « A più voci. Testimonianze e narrazione nell'opera di Alessandro Portelli e dei Wu Ming », et à celui de Dimitri Chimenti « La vita postuma delle parole. Note su un uso narrativo dell'archivio in *Asce di guerra* di Wu Ming ».

1. 2. 5. WU MING, « Tomahawk »

Cette nouvelle a été écrite par le collectif pour régler ses comptes de manière ironique avec l'éditeur Marco Tropea, qui a publié *Asce di guerra*. On retrouve les héros fantastiques qui étaient les protagonistes de la nouvelle « Benvenuti a sti frocioni 3 », et qui sont

maintenant au nombre de cinq, avec l'arrivée de Riccardo Pedrini dans le collectif. Le texte a été mis en ligne sur *wumingfoundation.com* en février 2001 et fait partie du recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 6. WU MING 1, WU MING 4, « Bologna Social Enclave »

« Bologna Social Enclave » est le compte-rendu, à peine parodique selon Wu Ming, d'une réunion du Bologna Social Forum à laquelle Wu Ming 1 et Wu Ming 4 avaient assisté, en vue de la préparation des manifestations anti-G8 à Gênes. Le texte a été publié sur *wumingfoundation.com* en mai 2001, puis inséré dans le recueil *Giap !* et figure dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 7. WU MING 5, *Havana Glam*

Publié en 2001 par Fanucci, ce premier roman écrit en "soliste" par un membre du collectif est une oeuvre de science-fiction dont l'intrigue se déroule en 2045 sur une planète Terre dévastée par un conflit mondial. Le gouvernement des Etats-Unis décide d'envoyer dans le passé des hommes dont la mission est de changer le cours des événements, afin de restaurer la puissance de la nation. L'influence sur le cours de l'Histoire des différents agents envoyés dans le passé amène notamment David Bowie à vivre une période cubaine, au lieu de la période berlinoise inscrite dans notre "continuum" temporel.

1. 2. 8. WU MING 1, « Carcajada profunda y negra »

Quelques instants après la mort de Marco Biagi, assassiné à Bologne le 19 mars 2002 par les "nouvelles brigades rouges", Wu Ming 1 se rend sur les lieux du crime et s'inspire des commentaires des badauds pour écrire cette nouvelle qui a été publiée en mars 2002 sur *wumingfoundation.com*.

1. 2. 9. WU MING 4, « Welcome to Israël »

Cette nouvelle est le compte-rendu du voyage de Wu Ming 4 qui s'est rendu à Tel Aviv (du moins à l'aéroport) en 2002, avec d'autres artistes et des hommes politiques dans l'espoir de trouver une solution pour les Italiens de l'association « Action for Peace in Palestine », qui se trouvaient bloqués par une offensive de l'armée israélienne dans les territoires occupés. Le texte a été publié sur *wumingfoundation.com* en avril 2002.

1. 2. 10. WU MING, *Esta revoluciòn no tiene rostro*

Cet ouvrage qui a paru en langue espagnole en 2002 est une anthologie comparable à *Giap !*, bien que le choix des textes diffère quelque peu. Il témoigne de la volonté de Wu Ming d'être présent sur la scène internationale, en particulier celle de l'engagement altermondialiste, dont il est principalement question dans les articles de la *newsletter Giap* sélectionnés pour cette anthologie.

1. 2. 11. WU MING, *54*

54 est le premier grand roman collectif de Wu Ming. Publié en 2002 par la maison d'édition Einaudi, il est composé de 122 chapitres qui mettent en scène une cinquantaine de personages et son récit repose sur l'alternance des points de vue d'une quinzaine d'entre eux. Les différentes intrigues se déroulent de manière linéaire durant l'année 1954, du premier janvier au 31 décembre, et finissent par se rejoindre et faire se rencontrer les multiples personages du roman, qu'ils soient purement fictifs (Pierre, Angela) ou inspirés par une personnalité ayant existé (Alfred Hitchcock, Cary Grant, Ivan Serov). Le roman met en scène nombre d'enjeux de cette année charnière de l'Histoire du XX^{e} siècle : la naissance du KGB, les relations diplomatiques avec la Yougoslavie de Tito, l'après-guerre en Italie, les prémices de la revolution cubaine, la période faste de la *French connection*…

1. 2. 12. WU MING N+1, *Ti chiamerò Russell – Romanzo totale 2002*

Ti chiamerò Russell est le résultat d'une expérience de "roman total" lancée par Wu Ming sur son site *wumingfoundation.com* en 2001 et publiée en 2002 par les éditions Bacchilega. Le récit met en scène Russell, un agent secret qui développe des armes bactériologiques et, dans ce but, parcourt le monde en quête de cas cliniques atypiques susceptibles de devenir les ingrédients du prochain virus qu'il créera. La particularité de cet ouvrage réside dans son mode de rédaction : après avoir élaboré une partie du récit, Wu Ming a sélectionné des chapitres d'internautes pour le poursuivre et constituer un "roman total". Les chapitres qui ont été conservés forment en effet non pas un cheminement linéaire mais un ensemble de ramifications potentielles de l'intrigue offertes au lecteur.

1. 2. 13. WU MING 2, Giapsters, « La ballata del Corazza 1.3.0 »

« La ballata del Corazza 1.3.0 » est une expérience d'écriture collective *open source* lancée par Wu Ming sur *wumingfoundation.com*. La première version a été rédigée par Wu Ming et ensuite modifiée par les "giapsters". Elvio Corazza travaille dans une porcherie industrielle, entouré de nombreux travailleurs immigrés. La nouvelle est une dénonciation de l'élevage industriel. Elle a été publiée sur *wumingfoundation.com* en 2003 et a ensuite été adaptée en bande dessinée par Onofrio Catacchio.

1. 2. 14. WU MING 1, « Dean Martin had a hard on »

La nouvelle, structurée en différentes mises en abyme et jeux de miroirs, met en scène l'incapacité de Wu Ming 1 à écrire la nouvelle que son ami le peintre Flavio De Marco (rebaptisé De Marquez) lui a réclamée pour insérer dans le catalogue de son exposition. La nouvelle, qui est une parodie postmoderniste des méthodes d'écriture postmodernistes, a été incluse en 2003 dans le catalogue d'une exposition du peintre Flavio De Marco.

1. 2. 15. WU MING 1, « Città di metallo e luci »

En hommage aux romans du cycle *Métal hurlant* de Valerio Evangelisti, Wu Ming 1 met en scène le personnage de Pantera, dans cette nouvelle qui propose une réflexion à caractère écologiste sur la pollution lumineuse générée par l'éclairage nocturne des grandes villes. La nouvelle a été publiée en 2003 sur *wumingfoundation.com*.

1. 2. 16. WU MING, *Giap !*

Giap ! est une anthologie publiée en 2003 par les éditions Einaudi. Elle rassemble cinquante textes de Wu Ming qui ont paru dans la *newsletter* du même nom entre 2000 et 2003. Selon les termes de l'auteur de la préface, Tommaso De Lorenzis, la *newsletter* avait été imaginée comme un « bulletin virtuel en soutien à la nouvelle campagne de littérature-guérilla[813] » et témoigne ainsi de l'engagement politique de Wu Ming en général ainsi que de l'évolution du projet. La nature des articles de la *newsletter* est très diverse : des essais côtoient des nouvelles, des manifestes et des interviews, qui portent principalement sur le contexte politique et la littérature, et vont de la simple analyse à des prises de position plus marquées. La *newsletter* est également alimentée par les commentaires des internautes actifs appelés "giapsters" qui prennent à leur tour position et commentent les billets de Wu Ming. Dans l'ouvrage paru chez Einaudi, certains textes sont eux-mêmes composés de différents articles remaniés. L'ensemble des cinquante textes est réparti en six chapitres qui retracent l'histoire de Wu Ming et sa participation aux événements de contestation sociale qui vont des manifestations de Prague (FMI, septembre 2000) à celles de Rome (février 2003). L'ordre de présentation n'est pas strictement chronologique, mais la succession des faits historiques est globalement respectée. La première partie est composée de nouvelles et de textes théoriques qui définissent la poétique de Wu Ming ; la deuxième fait le lien entre mythopoïèse et action politique ; la troisième partie est consacrée à la manifestation altermondialiste organisée à Gênes lors du sommet du G8 en 2001 ; la quatrième évoque à nouveau Gênes, ainsi que d'autres manifestations altermondialistes (Prague, les

[813] DE LORENZIS Tommaso, introduction à WU MING, *Giap !*, *op. cit.*, p. XI. « Ideata come bolletino virtuale a sostegno della nuova campagna di letteratura-guerriglia, "Giap" eccedette ben presto la funzione di strumento informativo ».

Zapatistes) ; la cinquième a pour objet les œuvres littéraires de Wu Ming. Enfin, la dernière partie fait état de réflexions du collectif sur ses techniques et pratiques littéraires.

1. 2. 17. ERMETE TRERÈ, *Il sorriso del presidente*

L'avocat Della Ghiaia, ancien collaborateur du Président, détient des informations extrêmement compromettantes sur le chef de l'Etat. Lorenzo Carta, un ancien terroriste des Brigades Rouges devenu agent secret, est chargé de le convaincre de lui avouer ce qu'il sait, mais il sera assassiné par d'autres agents au service du Président. Cette nouvelle (ou ce court "roman total") est lancée par le collectif Ermete Trerè composé de Wu Ming 2, Enrico Brizzi et Carlo Lucarelli. Ermete Trerè est l'auteur du premier, du quatrième et du septième chapitre et a sélectionné, parmi les dizaines de chapitres rédigés par les internautes, trois textes éligibles au statut de chapitre 2, 3, 5 et 6. Il les a ensuite soumis au vote des internautes qui ont fait le choix final pour chaque chapitre. Pour le huitième et dernier chapitre, le lecteur a à sa disposition sept versions sélectionnées par Ermete trerè, qui sont autant de fins possibles pour ce roman court. *Il sorriso del presidente* a été publié en janvier 2004 sur *wumingfoundation.com*.

1. 2. 18. WU MING 2, *Guerra agli umani*, (*Guerre aux humains*)

Guerra agli umani est le premier roman "soliste" de Wu Ming 2, publié en 2004 par la maison d'édition Einaudi. Fidèle aux habitudes du collectif, Wu Ming 2 met en scène de nombreux personnages mais, contrairement aux grands romans du collectif, il choisit de donner à son récit une unité de temps et de lieu : un village et la campagne avoisinante de l'Emilie-Romagne. Les différents protagonistes, dont les parcours et les agissements sont tous liés à leur environnement immédiat, sont amenés à se croiser et à s'affronter. Des mafieux qui organisent des combats illégaux entre hommes et chiens, des immigrés clandestins, une tenancière de bar à la recherche de son chien et des éco-terroristes croisent ainsi le chemin de Marco, dont le projet de retraite du monde civilisé s'avère difficile à mettre en pratique. Le roman a été traduit en français par Serge Quadruppani et publié aux éditions Métailié en 2007.

1. 2. 19. WU MING 1, *New thing*, (*New thing*)

Le premier roman "soliste" de Wu Ming 1 publié en 2004 par Einaudi, est situé dans le Brooklyn de la fin des années soixante. Le lecteur est plongé dans une affaire de multiples meurtres au sein de la communauté noire de musiciens de jazz. Le roman est construit sur le modèle du *new journalism* : un journaliste italien retrouve les enregistrements d'époque réalisés par la reporter allemande Sonia Langmut et recueille quant à lui les témoignages de personnages qui s'expriment dans les années 2000. La structure du roman repose sur un complexe montage d'interviews d'époque (celles de Sonia) et d'interviews contemporaines (celles du journaliste italien) : les récits se croisent, se recoupent ou au contraire se contredisent. Pour restituer le cadre afro-américain de l'intrigue, Wu Ming 1 élabore un style linguistique qui laisse transparaître le parler noir américain dans l'italien qu'il utilise. Le roman a été traduit en français par Serge Quadruppani et publié aux éditions Métailié en 2007.

1. 2. 20. EVANGELISTI Valerio, GENNA Giuseppe, WU MING 1 *et alii*, *Il caso Battisti, L'emergenza infinita e i fantasmi del passato*

Dans cet ouvrage, dirigé par les membres de la rédaction de la revue en ligne *Carmilla*, Valerio Evangelisti, Giuseppe Genna, Wu Ming 1, ainsi que les Français Enki Bilal, Bernard-Henri Levy et d'autres expriment leur soutien à Cesare Battisti. L'ouvrage a paru en 2004 aux éditions Nda Press.

1. 2. 21. KAI ZEN & EMERSON KROTT, *La potenza di Eymerich*

Ce "roman total" qui a pour protagoniste l'inquisiteur Nicolas Eymerich est l'œuvre collective de deux collectifs d'auteurs : Kai Zen, dont les membres se sont "rencontrés" lors de l'écriture de *Ti chiamerò Russell*, et Emerson Krott. Wu Ming 5 participe lui aussi à la rédaction du roman. En rendant hommage au personnage et à la série créés par Valerio Evangelisti, les auteurs perfectionnent le concept de "roman total". Le roman est préfacé par Valerio Evangelisti et a paru aux éditions Bacchilega en 2005.

1. 2. 22. WU MING 2, CATACCHIO Onofrio, *La ballata del Corazza*

Cette bande dessinée, dont les planches ont été réalisées par Onofrio Catacchio et qui a été publiée par Scandiano en 2005, est l'adaptation de la nouvelle *open source* lancée et dirigée par Wu Ming 2.

1. 2. 23. WU MING, « I trecento boscaioli dell'Imperatore »

Cette nouvelle a été rédigée par Wu Ming pour la campagne de Greenpeace « scrittori per le foreste ». Pour satisfaire son désir de gloire éternelle, un empereur commande une œuvre colossale qui chanterait ses louanges. Il demande à ses bûcherons de couper une immense quantité d'arbre afin d'obtenir assez de papier pour que l'œuvre soit écrite. La déforestation entraîne la disparition des arbres qui sont autant de héros ou de dieux. Avec eux, les mythes, les contes et la culture disparaissent. La stérilité du monde végétal entraîne celle du monde des idées. La nouvelle a été publiée sur *L'Unità* le 8 mai 2004, elle fait partie de l'anthologie *Copyleft* et figure dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 24. WU MING, « In Like Flynn »

Alors que le collectif rédige son grand roman *54* et y fait figurer un Cary Grant agent secret, parallèlement, il s'intéresse aux soupçons de certains historiens sur le possible rôle de l'acteur Errol Flynn en tant qu'espion nazi. C'est de cette rumeur que naît « In like Flynn », une nouvelle qui se déroule dans une maison close de Hong Kong en 1933. La nouvelle a été publiée en 2006 aux éditions Einaudi, dans un recueil de nouvelles italiennes (Giovanni Arduino, Eraldo Baldini, Piero Colaprico, Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli, Gianpiero Rigosi, Flavio Soriga, Simona Vinci,) et américaines (James Crumley, Jeffery W. Deaver, James Ellroy, James Grady, James Hall, Stephen King, Ed McBain, Ian Rankin, Robert Silverberg, F. X. Toole) sélectionnées par Roberto Santachiara. Elle figure également dans *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 25. WU MING 5, *Free Karma Food*

Le deuxième roman "soliste" signé Wu Ming 5 adopte la technique habituelle chez Wu Ming de l'alternance des narrateurs et points de vue. Il narre les aventures de multiples personnages dans les années 2017 et 2025. Le caractère confus du roman est particulièrement bien rendu dans cette critique de Matteo Di Gesù :

> à son niveau, il noue et tisse son intrigue, ou du moins, c'est ce qu'on imagine qu'il avait l'intention de faire. En réalité il a plutôt tendance à enchevêtrer, emmêler et embrouiller ses histoires situées en 2025 […]. A la page cinquante on n'a encore presque rien compris et on a déjà vécu des moments difficile pour suivre les différents carnassiers appelés John, Sonny, Wang, Blanca, Amanda, autant de personnages qui grouillent entre les pages comme des punaises de lit, et qui reviendront tous, à tour de rôle, dans la seconde partie du récit. Mais on peine tout autant à subir l'ostentatoire imitation du style *hard boiled* le plus dur et le plus cool : des phrases brèves et morcelées, de la parataxe à gogo, de l'argot de gangsters et du *slang* de banlieue à volonté. Heureusement, à un moment donné, un protagoniste identifiable émerge du chaos et prend de temps en temps la parole, l'obscurité se dissipe peu à peu, on parvient à tirer quelques fils et à saisir quelque chose de l'intrigue : on finit même par comprendre l'histoire de *Free Karma Food*. L'idée de départ est plutôt bonne : en 2025, après la grande épidémie qui a fait disparaître les bovins, il n'y a plus de viande comestible sur terre. Les pauvres font provision de protéines en faisant rôtir des rats ; la classe moyenne se goinfre de steaks de chien ou de chat enrichis en gras humain ; les riches dégustent de l'excellente chair humaine qui leur est fournie par des chasseurs métropolitains : John Smithe Jones, le protagoniste dont nous avons parlé, est l'un d'entre eux, c'est même le meilleur "tueur à viande" de Central New York City. Evidemment, il va avoir des ennuis[814].

---

[814] DI GESÙ Matteo, *I paralleli – Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palerme, Edizioni di passaggio, 2009, p. 25. « nel suo piccolo, intreccia e aggroviglia, o quantomeno questa si presume fosse la sua intenzione originaria. In realtà, piuttosto, più spesso intrica, ingarbuglia, arruffa le sue storie ambientate nel 2025, tra l'immancabile megalopoli del futuro (qui si chiama Central New York City) e un Canada "indianizzato" prossimo venturo, senza farci mancare un corposo prologo tra la Cina e l'India del 2017. A pagina cinquanta non si è ancora capito quasi nulla e si è già durata una fatica bestia per cercare di stare appresso a vari malacarne chiamati John, Sonny, Wang, Blanca, Amanda, personaggi che brulicano tra le pagine come cimici della carta e che torneranno tutti, in altri ruoli, nella seconda parte del racconto. Ma si fatica altresì a sostenere l'esibita imitazione/citazione dell'hard boiled più duro e *cool* : periodare breve e spezzato, paratassi a go-go, gergo gangsteristico e slang da sobborgo a volontà. Per fortuna, da un certo punto in poi, dal caos affiora una sorta di protagonista riconoscibile che ogni tanto prende la parola, il buio si fa un po' meno fitto, si riesce a tirare qualcuno di quei fili e ad abbozzarne la trama : si finisce addirittura per comprendere che cosa narra Free Karma Food. La trovata di fondo, senza dubbio, non è male: nel 2025, dopo la "grande moria delle vacche", sulla terra non si trova più carne maccellabile. I poveri fanno la loro scorta di proteine arrostendo ratti ; la classe media s'ingozza di hamburger di cane o gatti arricchiti con grasso umano, i danarosi gustano pregiata carne umana : a procaciarla loro sono predatori metropolitani ; John Smithe

1. 2. 26. WU MING, *Manituana*, (*Manituana*)

Manituana est le deuxième grand roman collectif de Wu Ming, qui choisit de placer l'intrigue principale au sein d'une tribu indienne mohawk du XVIII[e] siècle. Les personnages historiques de Joseph et Molly Brant guident l'une des tribus des Six Nations, alliée à la couronne d'Angleterre pendant la guerre d'Indépendance des Etats-Unis. Cette histoire "du mauvais côté de l'Histoire" est présentée par le collectif comme le premier volume d'une trilogie dont l'axe est précisément de montrer les grandes révolutions historiques d'un point de vue inhabituel. Le roman a été traduit en français par Serge Quadruppani et publié par les éditions Métailié en 2009.

1. 2. 27. WU MING, « Momodou »

« Momodou » est un récit qui déconstruit dans la forme et dans le fond un fait divers rapporté par la presse italienne : la mort d'un immigré tué par les forces de l'ordre. Alors que Momodou était décrit comme un homme dangereux, violeur et agresseur, tué par un carabinier en état de légitime défense, on découvre progressivement qu'il était en réalité un homme sans défense, et qu'il a été assassiné par le carabinier en raison de la couleur de sa peau. Cette nouvelle, sélectionnée par Giancarlo De Cataldo, a été publiée en 2008 par Einaudi dans le recueil *Crimini italiani*, aux côtés de nouvelles de Massimo Carlotto, Gianrico Carofiglio, Sandrone Dazieri, Giancarlo De Cataldo, Diego De Silva, Giorgio Faletti, Marcello Fois, Carlo Lucarelli, Loriano Macchiavelli et Giampaolo Simi. Elle figure également dans *Anatra all'arancia meccanica*.

Pour une étude approfondie de « Momodou », nous renvoyons le lecteur à l'article de Claudio Milanesi, « Suggestioni postcoloniali nel New Italian Epic. Il caso *Momodou* e *L'anatra all'arancia meccanica* ».

Jones, il summenzionato protagonista, è uno di questi, anzi è il miglio "ammazzacarne" di Central New York City. Manco a dirlo, si caccerà nei guai. »

1. 2. 28. WU MING 2, « Pan Goccioli Open Source »

Dans cette nouvelle publiée en 2008 dans un recueil de "recettes anarchiques", Wu Ming 2 donne sa recette personnelle des Pan Goccioli.

1. 2. 29. WU MING, « American Parmigiano »

Cette nouvelle, dont l'intrigue a été suggérée à Wu Ming par son agent Roberto Santachiara, relate l'expérience étonnante d'un jeune doctorant italien spécialiste de Benjamin Franklin, qui est sollicité par un cabinet d'avocats défendant l'appellation "parmesan" contre une marque américaine. Cetter dernière prétend, en s'appuyant sur un écrit de Benjamin Franklin, pouvoir appeler son fromage du même nom. La nouvelle a paru en 2008 dans un supplément du *Corriere della sera* et a ensuite été publiée par Einaudi dans le recueil *Sei fuori posto*, qui comprend des nouvelles de Roberto Saviano, Carlo Lucarelli, Valeria Parrella, Piero Colaprico et Simona Vinci. La nouvelle fait également partie du recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 30. WU MING, *Previsioni del tempo*

Ce court roman écrit pour la collection écologiste « Verdenero » reprend certains des personnages de *Guerre aux humains* de Wu Ming 2, et les place dans un récit "on the road" où l'on suit le parcours d'un camion transportant des déchets illégaux gérés par la mafia. Le roman a été publié aux éditions Ambiente en 2008 et a été réédité par Einaudi en 2010.

1. 2. 31. WU MING, *Grand river*

Paru en 2008 aux éditions Rizzoli, *Grand River* est le récit du voyage fait par Wu Ming 3 et Wu Ming 5 de leur séjour au Canada, sur les traces des personnages historiques protagonistes du roman collectif *Manituana*. Il s'agit donc d'un voyage littéraire, mais aussi d'un voyage initiatique pour ses auteurs qui observent l'Europe par le biais du miroir déformant qu'offre le continent nord-américain. Le livre regorge de réflexions politiques sur l'Italie, inspirées par leur expérience au Canada. C'est l'un des rares ouvrages de Wu

Ming où transparaissent des notes autobiographiques, notamment certains détails de la vie de Riccardo Pedrini.

1. 2. 32. WU MING 4, *Stella del mattino*

Avec *Stella del mattino*, Wu Ming 4 signe son premier roman "soliste" et propose une intrigue qui met en scène cinq écrivains de renom : Robert Graves, Clive Staples Lewis, John Ronald Reuel Tolkien, Edmund Blunden et Thomas Edward Lawrence. Dans les années 1919-1920, ils se côtoient dans la ville d'Oxford et rédigent, ou s'apprêtent à rédiger, leurs œuvres respectives. Ce roman est emblématique de la poétique de Wu Ming : il revisite l'histoire d'un conflit international, aborde la question de la colonisation, et propose un exemple de mythopoïèse à travers le portrait fragmenté qui est fait de Lawrence d'Arabie. Le roman a paru en 2008 aux éditions Einaudi.

1. 2. 33. WU MING 1, « Arzèstula »

Dans un futur proche, où l'Italie est dévastée par une crise économique et écologique, une communauté de survivants installée dans un restaurant d'autoroute a la capacité de prédire l'avenir. Ce récit d'anticipation permet à Wu Ming d'exposer sa conception sociale du rôle de l'écrivain. La nouvelle a été publiée pour la première fois en 2009 par les éditions Minimum fax dans le recueil *Anteprima nazionale*, où figurent les nouvelles de Tullio Avoledo, Alessandro Bergonzoni, Ascanio Celestini, Giancarlo De Cataldo, Valerio Evangelisti, Giorgio Falco, Giuseppe Genna et Tommaso Pincio. Elle fait aussi partie du recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 34. WU MING, « L'istituzione-branco »

Unique exemple d'écriture en vers libres chez Wu Ming, cette nouvelle publiée en février 2009 dans la revue en ligne *Carmilla* s'inspire de l'affaire Eluana Englaro, cette jeune italienne dans un état végétatif irréversible, dont le maintien dans un coma artificiel a suscité un vaste débat de société en Italie. Le collectif met en scène plusieurs partisans du

maintien en vie d'Eluana (dont Silvio Berlusconi) de manière extrêmement dérangeante. La nouvelle figure dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 35. WU MING, « Roccaserena »

Dans cette nouvelle commandée au collectif par le directeur de la revue *Argo*, Wu Ming s'intéresse à la vidéosurveillance dans les lieux publics, et relate l'histoire de la place Rosselli à Roccaserena, surveillée par quatre caméras. La nouvelle a été publiée par la revue *Argo* en mars 2009 et fait partie du recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 36. WU MING, *New Italian Epic*

Ce texte théorique de Wu Ming a suscité un vaste débat dans le milieu critique et universitaire, comme sur Internet. L'essai de Wu Ming 1 qui porte le même titre a dans un premier temps paru sur Internet, en 2008. Remanié par son auteur, il a ensuite été publié par Einaudi l'année suivante, dans un volume qui contient deux autres textes : « Noi dobbiamo essere i genitori », signé Wu Ming 1, et « La salvezza di Euridice » de Wu Ming 2. Dans cet essai, Wu Ming 1 présente ce qui selon lui correspond à une nouvelle génération d'œuvres littéraires italiennes regroupées sous l'appellation "nébuleuse", dont il établit la liste des caractéristiques. Avec cet essai qui a le profil d'un manifeste littéraire, Wu Ming revendique une place de théoricien dans le monde des lettres italiennes, et entend s'imposer en tant que chef de file d'une nouvelle génération littéraire.

1. 2. 37. WU MING 2, CAMUNCOLI Giuseppe, LANDINI Stefano, *Pontiac, Storia di una rivolta*

Ce livre audio publié par Vincent Books en 2010 a été écrit par Wu Ming 2 et illustré par Giuseppe Camuncoli et Stefano Landini. *Pontiac* est la trace matérielle d'une "lecture concert", un texte lu publiquement par Wu Ming 2, sur une composition originale des musiciens Paul Pieretto, Stefano Pilia, Federico Oppi et Egle Sommacal. Le spectacle et le livre sont centrés sur la figure historique de Pontiac qui apparaît dans le roman *Manituana*.

1. 2. 38. WU MING 2, *Basta uno sparo*

Basta uno sparo est un projet de livre audio réalisé par Wu Ming 2 et les musiciens qui ont participé au livre audio *Pontiac*. En treize chapitres accompagnés de treize compositions musicales, Wu Ming 2 raconte l'histoire de Giorgio Marincola, résistant italo-somalien tué à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Chaque chapitre aborde de manière souvent indirecte un événement de la vie de Giorgio (enfance, différents épisodes de résistance), ou de celle de sa sœur, Isabella qui sera le sujet principal du roman *Timira*. Le livre audio a été publié en 2010 par Transeuropa.

1. 2. 39. WU MING 4, BONETTI Elia, « Gap 99 »

« Gap 99 » est une bande dessinée dont le scénario a été rédigé par Wu Ming 4 et dont les planches ont été réalisées par Elia Bonetti. S'inspirant d'une expérience personnelle, Wu Ming 4 propose une intrigue qui répond à tous les codes du roman noir. Le récit prend place dans un bar où un service de sécurité doit gérer un conflit avec une bande de malfrats. La bande dessinée a été publiée en 2010 dans le recueil *Cattivi soggetti – il noir italiano a fumetti*, et figure aux côté d'autres bandes dessinées dont les scénarios ont été écrits par Eraldo Baldini, Boosta, Piero Colaprico et Loriano Macchiavelli. Le scénario original rédigé par Wu Ming 4 a ensuite été publié sous forme de nouvelle dans *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 40. WU MING, « In mezzo alla polla sguazzava un pesce rosso »

Cette nouvelle rédigée à l'occasion du référendum sur l'eau publique met en scène un monde où l'eau est devenue une ressource rare et très précieuse. Au-delà des problèmes concrets que les personnes doivent affronter dans une telle situation (le nombre de douches mensuelles est par exemple limité à huit), Wu Ming insiste sur les conséquences sociales d'une telle catastrophe écologique, sur la dégénérescence des rapports humains qu'elle entraînerait. La nouvelle a été publiée sur le site *acquabenecomune.org* en août 2010 et figure dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 41. WU MING, *Altai*

Avec *Altai*, le collectif renoue avec les thèmes de son premier roman signé Luther Blissett. Gert n'est plus ici le personnage principal mais apparaît de façon épisodique. Il cède la place à De Zante, un homme au service de la République de Venise, dont les origines juives seront bientôt révélées et qui sera en conséquence chassé de la ville. Il trouve alors protection auprès de Jossef Nasi, le puissant Juif ennemi de la République de Venise, qui projette de bâtir la nouvelle Sion en conquérant l'ile de Chypre. Pour cela, il joue des intrigues entre puissants, s'appuyant sur le soutien de l'Empire Ottoman contre Venise. De Zante renoue avec la culture et la religion de ses origines et s'engage au service de Nasi. Mais la bataille de la nouvelle Sion se fait dans le sang, ses fondations reposent sur le massacre d'innocents et les plans de Nasi échouent. Dans ce roman d'aventure, Wu Ming rompt avec l'une des techniques favorites de narration du collectif : la démultiplication des points de vue. Il confie à un seul personnage la quasi-totalité de la narration du récit qui se déroule de manière linéaire.

1. 2. 42. WU MING 2, *Il sentiero degli Dei*

Ce recueil de nouvelles qui se veut également guide pour excursionnistes, est aussi un journal de bord, un essai, un reportage et une enquête. Il a été publié en 2010 chez Ediciclo, dans une collection destinée aux randonneurs. Wu Ming 2 s'interroge sur le bien-fondé de la réalisation de la ligne à grande vitesse Bologne-Florence, et fait le récit de la marche qu'il entreprend sur les sentiers qui relient ces deux villes.

1. 2. 43. WU MING 4, *L'eroe imperfetto*

Cet ouvrage d'analyse littéraire publié en 2010 par Bompiani regroupe trois essais autour de la figure archétypique du héros en littérature : « Da Camelot a Damasco », « Un giorno a Maldon », et « L'eroe e la dea ». Y sont développées sous un angle académique des analyses qui figurent de manière romancée dans *Stella del mattino*.

1. 2. 44. WU MING 1, « *Trommeln in Genua* »

A l'occasion de la sortie du numéro de la revue *Riga* consacré au mythologue Furio Jesi, Wu Ming 1 rédige la nouvelle « *Trommeln in Genua* », qui a pour narrateur un ingénieur de retour en Italie après avoir été retenu en otage durant un an en Afrique. Il est le spectateur des événements de Gênes en 2001, et décrit la "machine mythologique", théorisée par Furio Jesi, à l'œuvre dans les rues de Gênes, où les révoltés ne sont plus les altermondialistes mais les policiers. La nouvelle a paru dans le numéro de février 2011 de la revue *Riga*.

1. 2. 45. WU MING, *Anatra all'arancia meccanica*

Publié par Einaudi en 2011, *Anatra all'arancia meccanica* est un recueil de seize nouvelles de Wu Ming (dont deux inédites), écrites à deux, quatre, six, huit ou dix mains entre 2000 et 2011. Dans ce recueil, préfacé par Tommaso De Lorenzis, figurent « Benvenuti a 'sti frocioni 3 » ; « Pantegane e sangue » ; « Tomahawk » ; « Canard à l'orange mécanique » ; « Bologna Social Enclave » ; « La ballata del Corazza » ; « I trecento boscaioli dell'Imperatore » ; « In Like Flynn » ; « Gap99 » ; « Momodou » ; « American Parmigiano » ; « Come il guano sui maccheroni » ; « L'istituzione-branco » ; « Roccaserena » ; « In mezzo alla polla sguazzava un pesce rosso » et « Arzèstula ».

1. 2. 46. WU MING, « Gap99 »

Il s'agit du scénario original qui a servi à Elia Bonetti pour réaliser la bande dessinée qui a paru sous le même titre dans le recueil *Cattivi soggetti – il noir italiano a fumetti*. La nouvelle a été publiée en 2011 aux éditions Einaudi, au sein du recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 47. WU MING, « Come il guano sui maccheroni »

Cette nouvelle aux accents paranoïaques, vraisemblablement rédigée par Wu Ming 5, est inspirée d'une mauvaise expérience que l'auteur a vécue avec des pigeons. Elle a été publiée en 2011 chez Einaudi, dans le recueil *Anatra all'arancia meccanica*.

1. 2. 48. WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*

Timira aurait dû être le roman de Wu Ming 2 et Isabella Marincola, mais cette dernière est décédée avant d'entamer la rédaction du récit de sa vie. C'est donc son fils, Antar Mohamed, qui a repris la plume aux côtés de Wu Ming 2 pour donner corps au projet de sa mère et faire le récit de la vie peu ordinaire de la fille d'un militaire italien et d'une femme somalienne. *Timira* s'inscrit dans la suite de *Basta uno sparo*, le livre audio de Wu Ming 2 qui a pour personnage principal Giorgio Marincola, le frère aîné d'Isabella. Dans ce roman biographique, féminin et postcolonial, Wu Ming 2 et Antar Mohamed alternent deux récits principaux : le premier, écrit à la première personne, retrace le passé d'Isabella et finit par rejoindre le second, qui se passe dans le présent narratif de l'année 1991 et est écrit à la deuxième personne du singulier. Le roman a paru en 2012 aux éditions Einaudi.

1. 3. Les œuvres et ouvrages des membres de Wu Ming publiés sous leur nom officiel

1. 3. 1. BUI Roberto, *Transmaniacalità e situazionauti - Senza il cyberpunk l'insurrezione dei corpi tra le luci e le ombre del reticolo multimediale*

Dans cet ouvrage, Roberto Bui trace les contours de Transmaniacon, un mouvement de culture alternative annonciateur de Luther Blissett. L'ouvrage est publié chez Synergon en 1994, au moment où les *Transmaniaci* se suicident symboliquement et où Luther Blissett voit le jour.

1. 3. 2. PEDRINI Riccardo, *Skinhead*

Cet ouvrage traitant de la culture skinhead a paru une première fois en 1995 aus éditions NdA press. Il est assorti d'une introduction de Valerio Marchi dans ses rééditions de 1997 et 2004. Riccardo Perdini propose une définition du concept de skinhead et une analyse de cette culture, en battant en brèche le cliché du skinhead néo-nazi.

1. 3. 3. PEDRINI Riccardo, *Ribellarsi è giusto, Arti marziali, filosofia e pensiero rivoluzionario dal compagno Mao a Bruce Lee*

Cet ouvrage de réflexion sur la rébellion et les arts martiaux, dont Riccardo Pedrini est un fervent pratiquant, a été publié en 1998 aux éditions Castelvecchi.

1. 3. 4. PEDRINI Riccardo, *Ordigni, Storia del punk a Bologna*

Dans cet ouvrage théorique, Riccardo Pedrini, lui-même musicien punk, retrace l'histoire de la culture punk à Bologne. Il a paru en 1998 aux éditions Castelvecchi.

1. 3. 5. PEDRINI Riccardo, *Libera Baku ora*

Libera Baku ora est le premier roman de Riccardo Pedrini qui a pris la plume sur les recommandations de Wu Ming 1. Le roman paraît l'année même où Riccardo Pedrini rejoint les quatre auteurs de *L'œil de Carafa* et devient Wu Ming 5. Dans ce roman de science-fiction qui se déroule à Bologne en 2020, un Grand Mouvement Populaire, qui chante les louanges de Toni Negri mais le maintient emprisonné, est au pouvoir et impose un modèle de société où toute revendication de différence entre les individus est formellement niée. La thématique de ce roman publié en 1999 par les éditions Derive Approdi évoque *1984* de George Orwell.

Annexe 2

Le portrait de Luther Blissett



Source : *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/img/luther-blissett-300.jpg>.

« Des anonymes ont créé sur ordinateur l'un des visages possibles de Blissett et l'ont envoyé dans le cyberespace, afin d'en faire une grande icône pop, comme le "Che" de Korda ou la "Marilyn" d'Andy Warhol[815]. »

[815] CENTI Gilberto, *Luther Blissett : l'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, *op. cit.* « Anonimi hanno costruito al computer uno dei possibili volti di Blissett e lo hanno spedito nel cyberspazio, al fine di trasformarlo in una grande icona pop, come il Che Guevara di Korda o la Marilyn di Andy Warhol. »

Annexe 3

Les portraits de Wu Ming



Source : *wumingfoundation.com* (30/07/2009)



Source : *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>.

Annexe 4

Le portrait de Wu Ming après le départ de Wu Ming 3



Source : *wumingfoundation.com*, <http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://www.wumingfoundation.com/images/band4.jpg&imgrefurl=http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm&usg=__knqtJJeCc417ATczBLR1fqnFKQA=&h=1192&w=2125&sz=1320&hl=fr&start=1&zoom=1&tbnid=rn5GvAwQiiRv9M:&tbnh=84&tbnw=150&ei=z6OLUKutHqKS0QWF3YH4AQ&prev=/search%3Fq%3Dwu%2Bming%2Bchi%2Bsiamo%2Bcosa%2Bfacciamo%26um%3D1%26hl%3Dfr%26gbv%3D2%26tbm%3Disch&um=1&itbs=1>.

Annexe 5

Un manifeste de Luther Blissett

« Cosa vuole Luther Blissett »

1. LUTHER BLISSETT è un personaggio-metodologia. L'idea è quella di suscitare un interesse morboso nelle opere, azioni e reputazioni di Luther Blissett. Luther Blissett vuole fuggire dal carcere dell'Arte e CAMBIARE IL MONDO. A questo scopo si adopera per presentare alla società capitalistica un'angosciante immagine di sé stessa, e disprezza gli architetti catalani di mezza età.

2. Chiunque può divenire Luther Blissett semplicemente dichiarandosi parte del progetto e firmandosi col nome collettivo Luther Blissett. Si tratta di un genuino esperimento esistenziale, un esercizio di filosofia pratica. Luther Blissett desidera vedere cosa succede quando si cessa di distinguere tra chi costruisce e ciò che viene costruito: la scultura del Mosé di Michelangelo diviene la storia di un'afasia che porta all'autolesionismo e al suicidio, mentre gli architetti postmoderni muoiono per overdose di anabolizzanti, screditando le palestre in cui si allenavano e dopavano. È un giochino che aiuta a capire molte cose.

3. Luther Blissett ripone la propria fede in una filosofia pratica, ma disdegna e boicotta lo studio della logica come avviene nelle università o in altri istituti autoritari. Il Progetto Luther Blissett va sperimentato per strada, ed implica la creazione continua di stili di vita libertari - non astrazioni teoriche spacciate per "critica radicale".

4. Il capitalismo domina le cose e le persone nominandole e descrivendole : « Tu sei un Io ». « No, io non voglio più essere un Io, voglio essere infiniti Ii ! ». il nome collettivo distrugge i meccanismi di controllo della logica borghese. Senza possibilità di classificazione, il potere non può imporre identità precotte e predigerite, né operare per metterle l'una contro l'altra. Pavlov muore coi suoi fottuti campanelli.

5. Poiché il mondo in cui viviamo va destrutturato e cambiato da cima a fondo, abbiamo adottato un nome collettivo. Ogni azione firmata Luther Blissett è una sfida al Dominio, è la dimostrazione che siamo ingovernabili.

6. Il Progetto Luther Blissett è stato avviato nel 1994 dal musicista e performer californiano Coleman Healy, che ne ha poi attribuito la “paternità” a Harry Kipper, un inglese immaginario. Questa sorta di teogonia, per tutto lo scorso anno, ha costituito un nome collettivo parallelo: mentre usavano il nome Luther Blissett, varie situazioni in tutto il mondo cooperavano per diffondere false voci su Harry Kipper. Rientra in questo sottoprogetto quella che i media italiani hanno chiamato la « beffa a “Chi l'ha visto?” », su cui non abbiamo più intenzione di spendere parole.

LUTHER BLISSETT

Source: LUTHER BLISSETT, « Cosa vuole Luther Blissett », op. cit.

Annexe 6

La « déclaration d'intentions » de Wu Ming à sa création

« Dichiarazione d'intenti (gennaio 2000) »

Wu Ming è un laboratorio di design letterario, all'opera su diversi media e per diverse committenze.

Il marchio Wu Ming è gestito da un collettivo di agitatori della scrittura, costituitosi in impresa indipendente di "servizi narrativi". L'accezione che diamo al termine è la più vasta immaginabile, fino a coprire attività di raccordo tra letteratura e nuovi media.

Fondatori di wu-ming sono Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca Di Meo, Federico Guglielmi (membri del *Luther Blissett Project* nel quinquennio 1994-99 e autori del romanzo Q) e Riccardo Pedrini (autore di diversi saggi e del romanzo *Libera Baku Ora*), tuttavia i nomi anagrafici hanno scarsa importanza, tant'è che in mandarino *wu ming* significa "nessun nome". In Cina, quest'espressione viene spesso usata per siglare pubblicistica dissidente. Il nome rende conto della nostra ferma intenzione di non diventare "personaggi", romanzieri pacificati da salotto o scimmie ammaestrate da premio letterario. All'opposto, nel nuovo progetto sopravvivono, opportunamente modificate, molte delle caratteristiche che hanno reso grande il *Luther Blissett Project* : radicalità di proposte e contenuti, slittamenti identitari, eteronimie e tattiche di comunicazione-guerriglia, il tutto applicato alla letteratura e, più in generale, finalizzato a *raccontare storie* (qualunque sia il linguaggio o il supporto: romanzi, sceneggiature, reportages per organi d'informazione, concepts per videogiochi o giochi da tavolo etc.) o curare/lanciare storie scritte da altri (editing, talent scouting, consulenze editoriali, traduzioni da e in diverse lingue etc.)

Come nei mesi che seguirono l'uscita di *Q*, la nostra linea di condotta sarà : "essere presenti, ma non *apparire* : trasparenza di fronte ai lettori, opacità verso i media". Tale comportamento è molto diverso dal non-concedersi di Thomas Pynchon o di J.D. Salinger : Wu Ming si "sporca le mani" con le attività promozionali (interviste, presentazioni pubbliche di libri etc.), a condizione che ciò non degeneri nel tedioso culto del

“personaggio” (servizi fotografici, comparsate in TV, gossip etc.). A ogni richiesta di posare per riprese o fotografie, Wu Ming opporrà un cortese rifiuto e chiederà invece la messa in onda o pubblicazione del proprio logo ufficiale, composto dai due relativi ideogrammi.

La scelta di un nome cinese è dovuta anche alla convinzione che il futuro della comunità umana dipenda in larga misura da ciò che succederà e sta succedendo sul versante del Pacifico. Nessuna coscienza ecologico-sociale, nessuna critica pratica degli squilibri esistenti tra sovrappopolazione, controllo delle risorse e razzia capitalistica può oggi prescindere dalla creazione di ponti culturali con l’Estremo Oriente, e in particolare con la Cina continentale : è là che si gioca quasi tutto, tanto in termini di catastrofe globale (umana, ambientale...) quanto in termini di ricerca di alternative ;è là che va spostandosi l’immaginario del pianeta.

L'approccio di Wu Ming alla produzione culturale implica l'irrisione continua d'ogni pregiudizio idealistico e romantico sul genio, l'ispirazione individuale e altra merda del genere. Wu Ming persegue la messa in crisi della logica del copyright. Non crediamo alla proprietà privata delle idee. Come già per Luther Blissett, i prodotti firmati Wu Ming - su supporto cartaceo, magneto-ottico e quant’altro - saranno liberi da copyright, di volta in volta con le specificazioni e limitazioni che wu-ming riterrà necessarie. Per quanto riguarda collaborazioni ufficiali tra Wu Ming e altri soggetti individuali o collettivi, la questione verrà negoziata caso per caso. Il fatto che sia un’impresa di lavoro mentale - il più tipico *attore* del capitale post-fordista - a voler superare i miti, riti e detriti della proprietà intellettuale è un fecondo paradosso, che porta il conflitto nel cuore stesso del mercato, oltre la prassi di un soggetto informale quale il *Luther Blissett Project*. Se si vuole rintracciare un’affinità, Wu Ming intende porsi sullo stesso terreno dei programmatori e imprenditori che lavorano sull’open source software o “software libero”.

[N.B. wu-ming rinuncia a qualsivoglia forma di royalties e proventi sulle versioni delle proprie opere in lingua castigliana edite nella Repubblica di Cuba. Questo vuole essere un modesto contributo al rilancio delle attività editoriali e culturali sull’isola, attività messe a dura prova dal perdurare del criminale embargo economico deciso e imposto dagli Stati Uniti.]

Wu Ming è una *impresa politica autonoma*. “IMPRESA”, perché è la forma di cui i brainworkers di tutto il mondo - non ci piace la parola "artisti" - devono riappropriarsi direttamente, dal basso ma con l’ambizione di assaltare il cielo, contro e oltre il parassitismo delle grandi corporations e dei dinosauri statali in andropausa. Non si tratta semplicemente di essere *free-lance* , ma di acquisire più forza e stabilire un sempre maggiore controllo sui processi produttivi e gli esiti del nostro lavoro creativo. “AUTONOMA” poiché, per iniziative e progetti che dovessero *trascendere* la scrittura e l’editoria, Wu Ming non praticherà alcun sentiero “assistenziale”. Nessuna questua di fondi pubblici, la scommessa è interamente sull’auto-valorizzazione del lavoro mentale e sulla nostra capacità imprenditoriale. Non subordinazione alla burocrazia municipale, regionale, statale o europea, bensì rapporto paritario tra Wu Ming e le imprese con cui interagisce. “POLITICA” perché è scomparsa da tempo la figura dell’intellettuale separato dall’insieme della produzione sociale (e quindi della politica, che non ha alcuna autonomia). Oggi l’informazione è la più importante forza produttiva; quella che un tempo era l’“industria culturale” è in connessione dinamica con l’intera galassia delle merci e dei servizi. Non esiste più nulla che non sia “multimediale” (parola che suona già vecchia perché pleonastica), né ha più senso l’arcaica distinzione tra saperi tecnici e saperi umanistici. Che status può mai rivendicare per sé uno “scrittore”, quando raccontare storie è solo uno dei tanti aspetti del lavoro mentale, di una grande cooperazione sociale che integra programmazione di software, design, musica, giornalismo, intelligence, servizi sociali, politiche del corpo etc. etc.? Di conseguenza, non esiste più l’“impegno” come scelta o ipotesi praticabile *o meno* da parte di “coloro che creano”: il lavoro mentale, in tutti i suoi aspetti, è completamente dentro le reti dell’impresa, ne è anzi la principale forza ri/produttiva. Chi crea non può in alcun modo astrarsi, evitare di intervenire. Scrivere è già produzione, narrare è già politica. C’è chi lo capisce, poi c’è la legione dei reazionari, consapevoli o meno.

Che tipo di storie interessano a Wu Ming?

Innanzitutto, storie che abbiano un capo, un intreccio e una coda. Lo sperimentalismo è accettabile solo ed esclusivamente se aiuta a raccontare meglio. Se invece non è che il proverbiale dito dietro cui si nascondono mediocri o pessimi narratori, per quel che ci riguarda possono ficcarselo nel culo. Quelle che ci interessano sono storie di conflitti, intessute sui telai dell’epos e della mitopoiesi, storie che adottino i meccanismi e stilemi

propri della narrativa “di genere”, del biopic, dell’inchiesta militante o della microstoria. Romanzi che attingano materia viva dalle zone d’ombra della storia, storie vere narrate come romanzi e/o viceversa, recupero di vicende dimenticate, al centro o ai margini delle quali si sviluppano le nostre trame :

> La nostra narrazione ininterrotta è confusa al di là di ogni verità o giudizio retrospettivo. Soltanto una radicale verosimiglianza senza scrupoli è in grado di rimettere tutto in prospettiva » (James Ellroy, premessa ad *American Tabloid*).

Ciò che conta, è mettere anni-luce tra noi e la narrativa borghese :vero protagonista della storia non è il Grande Personaggio né l’Individuo-monade, bensì l’anonima folla dei comprimari e, dietro di essi o per loro tramite, l’anonima e brulicante moltitudine di eventi, destini, movimenti, vicissitudini :

> Nell’affresco sono una delle figure di sfondo. Al centro campeggiano il Papa, l’Imperatore, i cardinali e i principi d'Europa. Ai margini, gli agenti discreti e invisibili, che fanno capolino dietro le tiare e le corone, ma che in realtà reggono l'intera geometria del quadro, lo riempiono e, senza lasciarsi scorgere, consentono a quelle teste di occuparne il centro. (Q, nell'*incipit* del suo diario).

Vogliamo narrare il farsi, l'emergere e l'interagire della multitudo, che nulla ha a che vedere con la massa, blocco omogeneo da mobilitare o “buco nero” del senso da stimolare a colpi di sondaggi :

> Un orizzonte di fisicità scoperta e di selvaggia molteplicità. Un mondo di intrecci e di combinazioni fisiche, di associazioni e dissociazioni, di fluttuazioni e di concretizzazioni, secondo una logica perfettamente orizzontale, realizzante il paradosso dell’incrocio di causalità e casualità, di tendenza e possibilità : ecco l’originaria dimensione della multitudo. (Antonio Negri, *Spinoza sovversivo*).

Tirando le somme, Wu Ming intende valorizzare la cooperazione sociale tanto nella *forma* del produrre quanto nella sua *sostanza* : la potenza del collettivo è allo stesso tempo contenuto ed espressione del narrare.

Source: LUTHER BLISSETT, « Cosa vuole Luther Blissett », *op. cit.*

Annexe 7

Photographie des Tute Bianche



Wu Ming 3 (?), Wu Ming 2 et Wu Ming 1 en combinaison blanche.

Source : WU MING, in Giap, *(« speciale G8 : conflitto e consenso »), op. cit.*

Annexe 8

« Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'Impero e verso Genova (19-21 luglio 2001) »

Noi siamo nuovi, ma siamo quelli di sempre.

Siamo antichi per il futuro, esercito di disobbedienza le cui storie sono armi, da secoli in marcia su questo continente. Nei nostri stendardi è scritto "dignità". In nome di essa combattiamo chi si vuole padrone di persone, campi, boschi e corsi d'acqua, governa con l'arbitrio, impone l'ordine dell'Impero, immiserisce le comunità.

Siamo i contadini della Jacquerie. I mercenari della Guerra dei Cent'anni razziavano i nostri villaggi, i nobili di Francia ci affamavano. Nell'anno del Signore 1358 ci sollevammo, demolimmo castelli, ci riprendemmo il nostro. Alcuni di noi furono catturati e decapitati. Sentimmo il sangue risalire le narici, ma eravamo in marcia ormai, e non ci siamo più fermati.

Siamo i ciompi di Firenze, popolo minuto di opifici e arti minori. Nell'anno del Signore 1378 un cardatore ci guidò alla rivolta. Prendemmo il Comune, riformammo arti e mestieri. I padroni fuggirono in campagna e di là ci affamarono cingendo d'assedio la città. Dopo due anni di stenti ci sconfissero, restaurarono l'oligarchia, ma il lento contagio dell'esempio non lo potevano fermare.

Siamo i contadini d'Inghilterra che presero le armi contro i nobili per porre fine a gabelle e imposizioni. Nell'anno del Signore 1381 ascoltammo la predicazione di John Ball: « Quando Adamo zappava ed Eva filava / chi era allora il padrone ? ». Con roncole e forconi muovemmo dall'Essex e dal Kent, occupammo Londra, appiccammo fuochi, saccheggiammo il palazzo dell'Arcivescovo, aprimmo le porte delle prigioni. Per ordine di re Riccardo II molti di noi salirono al patibolo, ma nulla sarebbe più stato come prima.

Siamo gli hussiti. Siamo i taboriti. Siamo gli artigiani e operai boemi, ribelli al papa, al re e all'imperatore dopo che il rogo consumò Ian Hus. Nell'anno del signore 1419 assaltammo il municipio di Praga, defenestrammo il borgomastro e i consiglieri comunali. Re Venceslao morì di crepacuore. I potenti d'Europa ci mossero guerra, chiamammo alle armi il popolo

ceco. Respingemmo ogni invasione, contrattaccando entrammo in Austria, Ungheria, Brandeburgo, Sassonia, Franconia, Palatinato... Il cuore di un continente nelle nostre mani. Abolimmo il servaggio e le decime. Ci sconfissero trent'anni di guerre e crociate.

Siamo i trentaquattromila che risposero all'appello di Hans il pifferaio. Nell'anno del Signore 1476, la Madonna di Niklashausen si rivelò ad Hans e disse : « Niente più re né principi. Niente più papato né clero. Niente più tasse né decime. I campi, le foreste e i corsi d'acqua saranno di tutti. Tutti saranno fratelli e nessuno possederà più del suo vicino. »

Arrivammo il giorno di S. Margherita, una candela in una mano e una picca nell'altra. La Santa Vergine ci avrebbe detto cosa fare. Ma i cavalieri del Vescovo catturarono Hans, poi ci attaccarono e sconfissero. Hans bruciò sul rogo. Non così le parole della Vergine.

Siamo quelli dello Scarpone, salariati e contadini d'Alsazia che, nell'anno del Signore 1493, cospirarono per giustiziare gli usurai e cancellare i debiti, espropriare le ricchezze dei monasteri, ridurre lo stipendio dei preti, abolire la confessione, sostituire al Tribunale Imperiale giudici di villaggio eletti dal popolo. Il giorno della Santa Pasqua attaccammo la fortezza di Schlettstadt, ma fummo sconfitti, e molti di noi impiccati o mutilati ed esposti al dileggio delle genti. Ma quanti di noi proseguirono la marcia portarono lo Scarpone in tutta la Germania. Dopo anni di repressione e riorganizzazione, nell'anno del Signore 1513 lo Scarpone insorse a Friburgo. La marcia non si fermava, né lo Scarpone ha più smesso di battere il suolo.

Siamo il Povero Konrad, contadini di Svevia che si ribellarono alle tasse su vino, carne e pane, nell'anno del Signore 1514. In cinquemila minacciammo di conquistare Schorndorf, nella valle di Rems. Il duca Ulderico promise di abolire le nuove tasse e ascoltare le lagnanze dei contadini, ma voleva solo prendere tempo. La rivolta si estese a tutta la Svevia. Mandammo delegati alla Dieta di Stoccarda, che accolse le nostre proposte, ordinando che Ulderico fosse affiancato da un consiglio di cavalieri, borghesi e contadini, e che i beni dei monasteri fossero espropriati e dati alla comunità. Ulderico convocò un'altra Dieta a Tubinga, si rivolse agli altri principi e radunò una grande armata. Gli ci volle del bello e del buono per espugnare la valle di Rems : assediò e affamò il Povero Konrad sul monte Koppel, depredò i villaggi, arrestò sedicimila contadini, sedici ebbero recisa la testa, gli altri li condannò a pagare forti ammende. Ma il Povero Konrad ancora si solleva.

Siamo i contadini d'Ungheria che, adunatisi per la crociata contro il Turco, decisero invece di muover guerra ai signori, nell'anno del Signore 1514. Sessantamila uomini in armi, guidati dal comandante Dozsa, portarono l'insurrezione in tutto il paese. L'esercito dei nobili ci accerchiò a Czanad, dov'era nata una repubblica di eguali. Ci presero dopo due mesi d'assedio. Dozsa fu arrostito su un trono rovente, i suoi luogotenenti costretti a mangiarne le carni per aver salva la vita. Migliaia di contadini furono impalati o impiccati. La strage e quell'empia eucarestia deviarono ma non fermarono la marcia.

Siamo l'esercito dei contadini e dei minatori di Thomas Muentzer. Nell'anno del Signore 1524, al grido di : « Tutte le cose sono comuni ! » dichiarammo guerra all'ordine del mondo, i nostri Dodici Articoli fecero tremare i potenti d'Europa. Conquistammo le città, scaldammo i cuori delle genti. I lanzichenecchi ci sterminarono in Turingia, Muentzer fu straziato dal boia, ma chi poteva più negarlo ? Ciò che apparteneva alla terra, alla terra sarebbe tornato.

Siamo i lavoranti e contadini senza podere che nell'anno del Signore 1649, a Walton-on-Thames, Surrey, occuparono la terra comune e presero a sarchiarla e seminarla. "Diggers", ci chiamarono. "Zappatori". Volevamo vivere insieme, mettere in comune i frutti della terra. Più volte i proprietari terrieri istigarono contro di noi folle inferocite. Villici e soldati ci assalirono e rovinarono il raccolto. Quando tagliammo la legna nel bosco del demanio, i signori ci denunciarono. Dicevano che avevamo violato le loro proprietà. Ci spostammo a Cobham Manor, costruimmo case e seminammo grano. La cavalleria ci aggredì, distrusse le case, calpestò il grano. Ricostruimmo, riseminammo. Altri come noi si erano riuniti in Kent e in Northamptonshire. Una folla in tumulto li allontanò. La legge ci scacciò, non esitammo a rimetterci in cammino.

Siamo i servi, i lavoranti, i minatori, gli evasi e i disertori che si unirono ai cosacchi di Pugaciov, per rovesciare gli autocrati di Russia e abolire il servaggio. Nell'anno del Signore 1774 ci impadronimmo di roccaforti, espropriammo ricchezze e dagli Urali ci dirigemmo verso Mosca. Pugaciov fu catturato, ma il seme avrebbe dato frutti.

Siamo l'esercito del generale Ludd. Scacciarono i nostri padri dalle terre su cui vivevano, noi fummo operai tessitori, poi arrivò l'arnese, il telaio meccanico... Nell'anno del Signore 1811, nelle campagne d'Inghilterra, per tre mesi colpimmo fabbriche, distruggemmo telai, ci prendemmo gioco di guardie e conestabili. Il governo ci mandò contro decine di migliaia

di soldati e civili in armi. Una legge infame stabilì che le macchine contavano più delle persone, e chi le distruggeva andava impiccato. Lord Byron ammonì :

> Non c'è abbastanza sangue nel vostro codice penale, che se ne deve versare altro perché salga in cielo e testimoni contro di voi ? Come applicherete questa legge ? Chiuderete un intero paese nelle sue prigioni ? Alzerete una forca in ogni campo e appenderete uomini come spaventacorvi ? O semplicemente attuerete uno sterminio ?... Sono questi i rimedi per una popolazione affamata e disperata ?

Scatenammo la rivolta generale, ma eravamo provati, denutriti. Chi non penzolò col cappio al collo fu portato in Australia. Ma il generale Ludd cavalca ancora di notte, al limitare dei campi, e ancora raduna le armate.

Siamo le moltitudini operaie del Cambridgeshire, agli ordini del Capitano Swing, nell'anno del Signore 1830. Contro leggi tiranniche ci ammutinammo, incendiammo fienili, sfasciammo macchinari, minacciammo i padroni, attaccammo i posti di polizia, giustiziammo i delatori. Fummo avviati al patibolo, ma la chiamata del Capitano Swing serrava le file di un esercito più grande. La polvere sollevata dal suo incedere si posava sulle giubbe degli sbirri e sulle toghe dei giudici. Ci attendevano centocinquant'anni di assalto al cielo.

Siamo i tessitori di Slesia che si ribellarono nell'anno 1844, gli stampatori di cotonate che quello stesso anno infiammarono la Boemia, gli insorti proletari dell'anno di grazia 1848, gli spettri che tormentarono le notti dei papi e degli zar, dei padroni e dei loro lacchè. Siamo quelli di Parigi, anno di grazia 1871.

Abbiamo attraversato il secolo della follia e delle vendette, e proseguiamo la marcia.

Loro si dicono nuovi, si battezzano con sigle esoteriche : G8, FMI, WB, WTO, NAFTA, FTAA... Ma non ci ingannano, sono quelli di sempre : gli écorcheurs che razziarono i nostri villaggi, gli oligarchi che si ripresero Firenze, la corte dell'imperatore Sigismondo che attirò Ian Hus con l'inganno, la Dieta di Tubinga che obbedì a Ulderico e annullò le conquiste del Povero Konrad, i principi che mandarono i lanzichenecchi a Frankenhausen, gli empii che arrostirono Dozsa, i proprietari terrieri che tormentarono gli Zappatori, gli autocrati che vinsero Pugaciov, il governo contro cui tuonò Byron, il vecchio mondo che vanificò i nostri assalti e sfasciò ogni scala per il cielo.

Oggi hanno un nuovo impero, su tutto l'orbe impongono nuove servitù della gleba, si pretendono padroni della Terra e del Mare.

Contro di loro, ancora una volta, noi moltitudini ci solleviamo.

Genova.

Penisola italica.

19, 20 e 21 luglio

di un anno che non è più di alcun Signore.

Source : « Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'impero e verso Genova », *op. cit.*

Annexe 9

Iconographie du site de Wu Ming



Un soldat de l'EZLN.

Source : WU MING, « Wu Ming Foundation : Chi siamo, cosa facciamo », *op. cit.*



Le colonel Võ Nguyên Giap.

Source : *wumingfoundation.com* (30/07/2009)



Photomontage, visage de Karl Marx sur un corps de lutteur. Illustration du lien vers les sites amis de ceux du collectif.

Source : *wumingfoundation.com*, (30/07/2012), <http://www.flickr.com/photos/wumingfoundation/145755370/>



Le profil de Che Gevara, frappé sur une pièce de monnaie. Illustration du lien pour accéder aux sites de ventes en ligne proposant les ouvrages de Wu Ming.

Source : *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/libri.html>.



Affiche de propagande chinoise. Illustration de la section “livres” du site *wumingfoundation.com*

Source : *wumingfoundation.com* (30/07/2009)

Bibliographie

Nous citons de nombreux textes provenant d'Internet, dont certains sont par ailleurs disponibles dans des ouvrages édités. C'est notamment le cas des publications (billets, articles) de Luther Blissett et Wu Ming, qui utilisent Internet comme premier lieu d'expression, et font ensuite appel aux circuits de l'édition pour publier des anthologies (*Totò, Peppino e la guerra psichica*, *Giap !*). Ces publications ultérieures n'indiquent pas systématiquement les dates originelles de parution et ne sont pas toujours strictement fidèles aux textes publiés sur Internet. Ainsi, par souci de clarté, d'exhaustivité et pour une consultation facilitée des sources, nous indiquons systématiquement l'adresse réticulaire de la première parution d'un texte sur Internet, puis, s'il a été publié par la suite, les références de l'édition (avec le titre si celui-ci diffère de la première parution).

Inversement, et dans un même souci de rendre l'accès aisé à nos sources pour le lecteur, lorsqu'un texte publié (dans une revue difficilement trouvable notamment) est par ailleurs disponible sur Internet, nous en indiquons l'adresse réticulaire.

1. Corpus Luther Blissett

1. 1. Œuvre littéraire de Luther Blissett

LUTHER BLISSETT, *Q*, Turin, Einaudi, 1999, traduit de l'italien par BAUER Nathalie, (*L'œil de Carafa*), Paris, Seuil, 2001.

1. 2. Œuvres théoriques et critiques de Luther Blissett

LUTHER BLISSETT, *Guy Debord è morto davvero*, Feltre, Crash autoproduzioni, Cayenna outgestita, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/052_it.html>.

LUTHER BLISSETT, *Mind invaders. Come fottere I media, manuale di gueriglia e sabotaggio culturale*, Rome, Castelvecchi, 2000 (1re éd. 1995).

LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica*, Bertiolo, AAA Edizioni, 1996.

LUTHER BLISSETT, *Netgener@tion, Manifesto delle nuove libertà*, Milan, Mondadori, 1996.

LUTHER BLISSETT, *Lasciate che i bimbi – Pedofilia: un pretesto per la caccia alle streghe*, Rome, Castelvecchi, 1997, <http://uaarRome.altervista.org/luther-blissett/>.

AUTONOME A.F.R.I.K.A.-GRUPPE, LUTHER BLISSETT, BRÜNZELS Sonja, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Hambourg, Verlag Libertäre Assoziation, 1997 ; traduit de l'allemand par CYRAN Olivier, (*Manuel de communication-guérilla*), Paris, Zones, 2011.

LUTHER BLISSETT, *Nemici dello stato. Criminali, « mostri » e leggi speciali nella società di controllo*, Rome, Derive Approdi, 1999.

LUTHER BLISSETT, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000.

AA.VV. *Back Pages. Storia di un libro maledetto : "Lasciate che i bimbi" di Luther Blissett*, 2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/lasciate.htm>.

LUTHER BLISSETT, Cyrano autogestito, *McNudo, 100 buone ragioni per stare alla larga da McDonald's*, Viterbe, Nuovi equilibri, 2004 (1re éd. 2001).

LUTHER BLISSETT, *The invisible college*, Vienne, Edition Selene, 2002.

LUTHER BLISSETT, *Quaderni rossi*, quelques numéros de la revue autoproduite ont paru en 1998.

LUTHER BLISSETT, *Vangelo nichilista*, autoproduit, 2008, <http://www.aiutamici.com/ftp/eBook/ebook/Luther%20Blissett%20-%20Vangelo%20Nichilista.pdf>.

1. 3. Articles et billets de Luther Blissett

Nous indiquons à suivre, par date de parution, les pages Internet et articles cités dans notre analyse, qui ne constituent qu'une partie du vaste corpus de matériaux de Luther Blissett disponibles en ligne sur le site *Lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/>.

« il teatro situazionautico Luther Blissett », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/indexes/thematic_it.html>

LUTHER BLISSETT, « Blissett oltre Blissett – Per l'abolizione del nome proprio », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/082_it.html>, ou « Arma impropria », *Mind invaders. Come fottere I media, manuale di gueriglia e sabotaggio culturale*, Rome, Castelvecchi, 2000, pp. 65-71.

LUTHER BLISSETT, « Cosa vuole Luther Blissett », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/335_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000, pp. 76-77.

LUTHER BLISSETT, « Io sono lui come tu sei lui come tu sei me e noi siamo tutti assieme », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/335_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000, p. 75.

LUTHER BLISSETT, « Il network degli eventi – La visione della rete », *LutherBlissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/337_it.html>.

LUTHER BLISSETT, « I mille nomi di Luther Blissett », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/412_it.html>.

LUTHER BLISSETT, « Mitologie – Il novecento sotto i piedi », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/145_it.html>.

LUTHER BLISSETT, « Smash Bonelli ! Smash Sclavi ! Smash the sardinian gang ! », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/034_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000, pp. 99-103.

LUTHER BLISSETT, « Dichiarazione dei diritti », in *Luther Blissett Rivista mondiale di guerra psichica*, n°3 hiver 1995/1996, *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/095_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000, pp. 83-84.

LUTHER BLISSETT, « La grande truffa alla Mondadori », *lutherblissett.net*, 08/03/1996, <http://www.lutherblissett.net/archive/153_it.html>.

LUTHER BLISSETT, « Seppuku ! », *lutherblissett.net*, 01/09/1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/452_it.html>, *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000, pp. VII-IX.

LUTHER BLISSETT, « Attenti a clarence.com e al miserando Genna », *lutherblissett.net*, 26/11/1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/476_it.html>.

BUI Roberto, « Flesh and blood: one person after another », *lutherblissett.net*, 12/1999, <http://www.lutherblissett.net/archive/473_en.html>.

1. 4. Matériaux divers de Luther Blissett

LUTHER BLISSETT, « Tract sans titre », *lutherblissett.net*, <http://www.lutherblissett.net/archive/050_it.html>.

« Teatro situazionautico Luther Blissett pt 1 », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=QNiP3p5a9nI>.

« Teatro situazionautico Luther Blissett pt 2 », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=akTOFSgH1e0&feature=relmfu>.

LUTHER BLISSETT, *The open pop star*, CD + livret, Florence, Audioglobe, 1999.

LUTHER BLISSETT, "Document sans titre", (sous-titre « Titoli di giornali di Blissett rimontati dal networker magiaro Viktor von Laszlo, 1996 »), *Totò, Peppino e la Guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000, p. 78.

1. 5. Interview de Luther Blissett

MADECCIA Bianca, « Storia di Luther Blissett sabotatore mediatico », in *Avvenimenti*, n°9, XII, 03/04/1996, pp. 56-57, <http://www.lutherblissett.net/archive/159_it.html>.

2. Corpus Wu Ming

2. 1. Œuvres littéraires de Wu Ming

2. 1. 1. Romans

RAVAGLI Vitagliano, WU MING, *Asce di Guerra*, Turin, Einaudi, 2005 (1re éd. Milan, Marco Tropea, 2000).

WU MING 5, *Havana Glam*, Rome, Fanucci, 2001.

WU MING, *54*, Turin, Einaudi, 2002.

WU MING N+1, *Ti chiamerò Russell – Romanzo totale 2002*, Imola, Bacchilega, 2002.

WU MING 2, *Guerra agli umani*, Turin, Einaudi, 2004, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, (*Guerre aux humains*), Paris, Métailié, 2007.

WU MING 1, *New thing*, Turin, Einaudi, 2004, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, (*New thing*), Paris, Métailié, 2007.

KAI ZEN & EMERSON KROTT, *La potenza di Eymerich*, Rome, Bacchilega, 2005. (Emerson Krott est le pseudonyme d'un collectif dont Wu Ming 5 fait partie).

WU MING 5, *Free Karma Food*, Milan, Rizzoli, 2006.

WU MING, *Manituana*, Turin, Einaudi, 2007, traduit de l'italien par QUADRUPPANI Serge, (*Manituana*), Paris, Métailié, 2009.

WU MING, *Previsioni del tempo*, Milan, Edizioni Ambiente, 2008.

WU MING, *Grand river*, Milan, Rizzoli, 2008.

WU MING 4, *Stella del mattino*, Turin, Einaudi, 2008.

WU MING, *Altai*, Turin, Einaudi, 2010.

WU MING 2, *Il sentiero degli Dei*, Portogruaro, Ediciclo, 2010.

WU MING, *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011.

WU MING 2, MOHAMED Antar, *Timira*, Turin, Einaudi, 2012.

2. 1. 2. Nouvelles, bandes dessinées, livres audio

WU MING, « Benvenuti a 'sti frocioni 3 », *wumingfoundation.com*, 2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm> ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 3-18.

WU MING, « Pantegane e sangue », *wumingfoundation.com*, 2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm> ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 19-89.

WU MING, « Canard à l'orange mécanique », *wumingfoundation.com*, 2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm> ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 115-179.

WU MING, « Tomahawk », *wumingfoundation.com*, 02/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm> ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 91-113.

WU MING 1, WU MING 4, « Bologna Social Enclave », *wumingfoundation.com*, 05/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm> ; *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003 pp. 97-109 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 181-195.

WU MING 1, « Carcajada profunda y negra », *wumingfoundation.com*, 03/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING 4, « Welcome to Israël », *wumingfoundation.com*, 04/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING 2, Giapsters, « La ballata del Corazza 1.3.0 », *wumingfoundation.com*, 2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm> ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 197-211.

WU MING 1, « Dean Martin had a hard on », *wumingfoundation.com*, 04/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING 1, « Città di metallo e luci », *wumingfoundation.com*, 2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

ERMETE TRERÈ, *Il sorriso del presidente*, 2004, <http://www.romanzototale.it/sorrisopresidente.pdf>. (Ermetre trerè est le pseudonyme Enrico Brizzi, Carlo Lucarelli et Wu Ming 2)

WU MING 2, CATACCHIO Onofrio, *La ballata del Corazza*, Scandiano, Edizioni BD, 2005.

WU MING, « I trecento boscaioli dell'Imperatore », in *L'Unità*, 08/05/2004 ; in *Copyleft*, GRAMMATICO Girolamo (dir.), Rome, Gaffi, 2005, pp. 9-16 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 213-219, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING, « In Like Flynn », in *The Dark Side*, SANTACHIARA Roberto (dir.), Turin, Einaudi, 2006, pp. 447-470 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 221-242, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING, « Momodou », in *Crimini italiani*, DE CATALDO Giancarlo (dir.), Turin, Einaudi, 2008, pp. 445-480 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 269-301, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING 2, « Pan Goccioli Open Source », in *Ricette anarchiche*, DE MICHELE Rino (dir.), Raguse, La Fiaccola, 2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/PanGoccioli_Wu_Ming_2.pdf>.

WU MING, « American Parmigiano », in « Corti di Carta », *Corriere della sera*, 2008 ; in AA.VV., *Sei fuori posto – Storie italiane*, Turin, Einaudi, 2010, pp. 121-170 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 303-348, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING 1, « Arzèstula », in *Anteprima nazionale*, VASTA Giorgio (dir.), Rome, Minimum fax, 2009, pp. 83-105 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 387-408, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm>.

WU MING, « L'istituzione-branco », *Carmilla*, 08/02/2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002935.html>; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 361-374.

WU MING, « Roccaserena », in *Argo*, n°15, 03/2009, pp. 163-166 ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 375-379.

WU MING 2, CAMUNCOLI Giuseppe, LANDINI Stefano, *Pontiac, Storia di una rivolta*, livre + CD, Reggio Emilia, Vincent Books, 2010.

WU MING 2, *Basta uno sparo*, livre + CD, Massa, Transeuropa, 2010.

WU MING 4, BONETTI Elia, « Gap 99 », in *Cattivi soggetti – il noir italiano a fumetti*, BROLLI Daniele (dir.), Milan, Bur/Rizzoli, 2010, pp. 117-148.

WU MING, « In mezzo alla polla sguazzava un pesce rosso », *acquabenecomune.org*, 08/2010, <http://www.acquabenecomune.org/raccoltafirme/index.php?option=com_content&view=article&id=522:il-racconto-che-wu-ming-ha-regalato-alla-campagna-referendaria-per-la-ripubblicizzazione-dellacqua&catid=137> ; *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 381-386.

WU MING 1, « *Trommeln in Genua* », in *Riga*, n°31, (« Furio Jesi »), MANERA Enrico (dir.), Bologne, Bartleby, 02/2011, pp. 18-20.

WU MING, « Gap99 », *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 243-267.

WU MING, « Come il guano sui maccheroni », *Anatra all'arancia meccanica*, Turin, Einaudi, 2011, pp. 349-360.

2. 2. Ouvrages et roman des membres du collectif Wu Ming publiés sous nom civil

BUI Roberto, *Transmaniacalità e situazionauti - Senza il cyberpunk l'insurrezione dei corpi tra le luci e le ombre del reticolo multimediale*, Bologne, Synergon, 1994.

PEDRINI Riccardo, *Skinhead*, Rimini, NdA press, 1997.

PEDRINI Riccardo, *Ribellarsi è giusto, Arti marziali, filosofia e pensiero rivoluzionario dal compagno Mao a Bruce Lee*, Rome, Castelvecchi, 1998.

PEDRINI Riccardo, *Ordigni, Storia del punk a Bologna*, Rome, Castelvecchi, 1998.

PEDRINI Riccardo, *Libera Baku ora*, Rome, Derive Approdi, 2000.

2. 3. Œuvres théoriques et critiques de Wu Ming

WU MING, *Esta revoluciòn no tiene rostro*, Acuarela, Madrid, 2002.

WU MING, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003.

EVANGELISTI Valerio, GENNA Giuseppe, WU MING 1 *et alii*, *Il caso Battisti, L'emergenza infinita e i fantasmi del passato*, Rédaction de *Carmilla* (dir.), Rimini, Nda Press, 2004.

WU MING, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009.

WU MING 4, *L'eroe imperfetto*, Milan, Bompiani, 2010.

2. 4. Articles et billets de Wu Ming

Nous indiquons à suivre, par date de parution, les pages Internet et articles cités dans notre analyse qui ne constituent qu'une partie du très vaste corpus de matériaux de Wu Ming disponibles en ligne sur leurs différents sites et leurs ramifications. Pour la consultation de l'ensemble des textes de Wu Ming, nous renvoyons à l'index du site *wumingfoundation.com* (<http://www.wumingfoundation.com/index.htm>), noyau central de la présence de Wu Ming sur Internet.

Date inconnue

WU MING, « Mitopoiesi », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/mitopoiesi.html>.

WU MING, « Parole limitrofe – Indice degli scritti di Wu Ming su Ambiente, risorse e stili di vita », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/lifestyle/tematico_ambiente.html>.

WU MING, « Wu Ming Foundation : Chi siamo, cosa facciamo », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/biografia.htm#copyleft>.

WU MING, « AA.VV. Back pages », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/lasciate.htm>.

WU MING, « Manituana – Racconti ammutinati », *manituana.com*, <http://www.manituana.com/section/76>, (24.06.2010)

WU MING, « Inside Manituana », *manituana.com*, <http://inside.manituana.com/section/90>, (24.06.2010).

2000

WU MING, « Dichiarazione d'intenti », *wumingfoundation.com*, 01/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/presbody.htm>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 245-249.

BUI Roberto, « Lettera aperta alla lista Movimento e ai compagni che gestiscono ECN », 22/06/2000, cité par Leonardo Lippolis in LIPPOLIS Leonardo, « Le tute bianche si sono

perse a Genova… e nessuno è partito alla loro ricerca », in *Invarianti*, n°34, Rome, 12/2000, pp. 17-34, <http://spazio-di-documentazione-il-grimaldello.noblogs.org/gallery/1614/Le%20tute%20bianche%20si%20sono%20perse%20a%20Genova.pdf>.

WU MING 4, « Il grande teatro dell'armata Brancaleone », in *Giap*, n°12, (« Wu Ming Si' da Bologna ad Asti »), 17/06/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap12.htm>.

WU MING, « Appunti per una dichiarazione dei diritti (e doveri) dei narratori », *wumingfoundation.com*, 01/09/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Diritti.htm>.

WU MING, « Spiegazioni tecnico-sataniche », in *Giap*, n°19, (« Satana, il reggae, la Cina… »), 10/10/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap19.html>.

WU MING, « Fili de le pute traite ! Una noticina sul linguaggio di Q », in *Giap*, n°24, (« Fili de le pute traite ! »), 10/12/2000, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap24.htm>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 167-169.

2001

WU MING 5, « Marciando sulla capitale », in *Giap*, n°29, (« Cieli nuovi e terre nuove »), 13/02/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap29.html>.

WU MING, « Citazioni di fronte al pericolo », in *Giap* n°40, (« *Non* comincia *adesso* ! »), 16/05/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap40.html>.

WU MING, « Des multitudes d'Europe en marche contre l'Empire et vers Gênes », traduit par QUADRUPPANI Serge, *wumingfoundation.com*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/en_marche.html. Texte original, « Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'impero e verso Genova », *wumingfoundation.com*, 05/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giapxgenova.html>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 57-62.

WU MING, « "Lettera agli indecisi della *selva Europa" (di Gert del Pozzo) », in* Giap, *(« speciale G8 : conflitto e consenso »), 12/06/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap_G8.html>, Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 54-56.

WU MING, « All'illustrissimo Signore della Terra in Genova, oggi "cuore dell'Impero" », 06/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/garibaldi.html>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 71-74.

WU MING, « Lettera all'esercito dei sognatori in marcia verso Genova », 06/2001, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 68-70.

WU MING, « Lettera data in Genova, il giorno 28 di luglio 2001 », in *Sabato sera*, 07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/garibaldi.html>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 78-79.

WU MING, « A proposito di "dalle moltitudini d'Europa…" », in *Giap*, n°42, (« A che punto è Wu Ming e come potete aiutarci »), 14/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap42.html>.

WU MING, « Il giro di boa del progetto Wu Ming e quel che potete fare per darci una mano », in *Giap*, n°42, (« A che punto è Wu Ming e come potete aiutarci »), 14/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap42.html>.

WU MING 1, « Il magical mystery tour del falso Black Bloc a Genova », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 22/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>.

WU MING 3, « Il giorno del progetto », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 26/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>.

WU MING 5, « Ma chi cazzo è 'sto frank henausen che nominate sempre? », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 26/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>.

WU MING 4, « Mi dispiace per le tue costole », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 26/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 120-121.

BUI Roberto, « Una bestia troppo grossa per le tagliole – Note sul 10 novembre, le moltitudini, l'impero la politica e le merde di cane », *wumingfoundation.com*, 11/11/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/post10novembre.html>.

WU MING, « Lettre sur les Tute Bianche », traduit de l'italien par CORSARI Antonella, MATHERON François, in *Multitudes*, n°7, 07/12/2001, <http://multitudes.samizdat.net/Lettre-sur-les-Tute-Bianche>.

2002

WU MING 1, « Tute bianche : la prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe », *wumingfoundation.com*, 2002,

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/monaco.html>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 30-40.

WU MING 4, « Welcome to Israel », *wumingfoundation.com*, 05/04/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap9ns.html>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 129-138.

WU MING, « Cosa pensiamo del copyright e delle leggi che lo difendono », in *Giap*, n°1, III[e] série, (« Una comunità aperta »), 10/06/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1iii.html#weiss>, ou « Intervista sul copyright alla newsletter dell'Associazione italiana biblioteche », *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 279-283.

WU MING 2, WU MING 4, « Homo fabulans », in *L'Unità*, 18/09/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/lonrot.html>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003,. pp. 10-14.

2003

WU MING, « Postilla 2003 – Siamo ancora vivi, bastardi ! » in *Giap* n°1, IV[e] serie, (« Numero speciale di inizio anno e inizio serie »), 01/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap1_IVa.html#bastardi>, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 299-302.

WU MING 1, « Chiamatela come vi pare l'importante è che sia libertà », *wumingfoundation.com*, 25/04/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/nota_copyleft.html>.

WU MING 2, « Storie senza fine. A proposito di stoia, memoria e narrativa », in *Zapruder Storie in movimento*, n°2, 09/2003, *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/wm2_zapruder.html>.

WU MING, « A proposito di carne, vegetariani, ambiente », in *Giap*, n°11, IV[e] série, (« I templari elettrici vegliano indefessi »), 24/09/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap11_IVa.html#carnazza>.

WU MING 4, « Wu Ming : un logo ? », *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 251-253.

2004

WU MING 2, « The making of Guerra agli umani », *wumingfoundation.com*, 02/02/2004, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/guerra_agli_umani/making_of_gau.html>.

WU MING 1, « L'annosa questione Mondadori: appunti 2004 », *Carmilla*, 03/09/2004, <http://www.carmillaonline.com/archives/2004/09/000955.html>.

2005

WU MING 4, « La dea bianca », 08/06/2005, in WU MING, *Grand river*, Milan, Rizzoli, 2008, pp. 210-214.

2006

WU MING, « La particella "mu" nella parola "comunismo" », *wumingfoundation.com*, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/comunismo.htm>.

WU MING, « 2006, il sabbatico di Wu Ming nella sua fase "dura" », in *Giap* n°4, VII^e^ serie, (« Sabbatico fase "dura" »), 18/01/2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Giap4_VIIa.htm>.

WU MING, « Addio Piermario », in *Carmilla*, 3/07/2006, <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/07/001835.html>.

2007

WU MING 1, « Allegoria e guerra in "300" », *wumingfoundation.com*, 2007, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/allegoria_e_guerra_in_300.htm>.

WU MING 5, « Filosofia della mente, yoga rimordiale », in *Nuovi argomenti*, n°39, (« E = MC2, scrittori e scienza »), juillet-septembre 2007, Milan, Mondadori, pp. 136-144.

WU MING, « Pre-embolo : Cetomediume vigliacco », in *Giap*, n°13, VIII^e^ série, (« Allons enfants »), 05/09/2007, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap13_VIIIa.htm#0>.

2008

WU MING 1, « Liberarsi dalla mentalità del ghetto », in *Giap*, n°20, VIII^e^ série, (« Liberarsi dalla mentalità del ghetto »), 11/02/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap20_VIIIa.htm#ghetto>.

WU MING, « Premio Salgari », in *Giap*, n°20, VIII^e^ série, 11/02/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap20_VIIIa.htm#news>.

WU MING 2, « Contro il paese semplice », in *Giap*, n°21, VIII[e] série, (« Contro il paese semplice »), 03/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap21_VIIIa.htm#editoriale>.

WU MING, « Le cose che accadono a Roma e non solo », *wumingfoundation.com*, 29/04/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/quasigiap_29aprile08.htm>.

WU MING, « Wu Ming 3 non è più nel collettivo », in *Giap*, n°1, IX[e] série, (« Venite a vedere se ci siamo arresi »), 09/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1_IXa.htm#gummo>.

WU MING 1, WU MING 2, « La narration comme technique de lutte », in *Politique*, n°56, (« La diversité : une idée à la mode »), 10/2008, <http://politique.eu.org/spip.php?article735>.

2009

WU MING, « L'arte della citazione e del remix », in *Giap*, n°5, IX[e] série, 01/2009, (« Contro la depressione vogliamo la guerra santa »), 01/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap5_IXa.htm#sampling>.

WU MING 1, « *New Italian Epic* : reazioni de panza - 1[a] parte », *carmillaonline.com*, 18/02/2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002945.html>.

WU MING 1, « *New Italian Epic* : reazioni de panza / Part 2 », *carmillaonline.com*, 10/03/2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002968.html>.

WU MING, « Frankenstein e Frankenhausen », in *Giap* n°6, IX[e] serie, (« Dieci anni fa usciva *Q* »), 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm#3>.

WU MING, « Marcos, Müntzer e *Q* (1994-99) », in *Giap* n°6, IX[e] serie, (« Dieci anni fa usciva *Q* »), 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm#1>.

WU MING, « "Quelli di Seattle", ovvero : il castello sotto asseddio (1999-2001) », in *Giap* n°6, IX[e] serie, (« Dieci anni fa usciva *Q* »), 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm#2>.

WU MING, « Un regalo dalle scimmie », in *Giap* n°6, IX[e] serie, (« Dieci anni fa usciva *Q* »), 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm#0>.

WU MING 1, « WM/Tiziano Scarpa Face off », *Ilprimoamore.com*, 03/2009, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/Wu_Ming_Tiziano_Scarpa_Face_Off.pdf>.

Wu Ming 1, commentaire du 26/11/2009 à la page du roman *Altai* sur le site d'Einaudi, *einaudi.it*, <http://www.einaudi.it/libri/libro/wu-ming/altai/978880619896>.

2010

WU MING 1, « Speciale New Italian Epic – Terzo anno di dibattito », *carmillaonline.com*, 06/01/2010, <http://www.carmillaonline.com/archives/2010/01/003299print.html>.

WU MING, « Iniziamo dando i numeri. Operazione Glasnost 2010 », *Giap*, 12/04/2010, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=15>.

WU MING, « Il Socrate brasiliano nell'Italia degli anni '80 », *Giap*, 01/10/2010, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=1379>.

2011

WU MING, « Un esempio di contro-narrazione : #SteveWorkers », *Giap*, 08/10/2011, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=5512>.

2012

WU MING 1, « Appunti diseguali sulla frase "né destra, né sinistra" », *Giap*, 02/01/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=6524>.

WU MING 1, « In cima al Kenya col Comandante (Un oggetto narrativo non-identificato) », *Giap*, 22/01/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=6628&print=1>.

WU MING, « Timira in libera uscita », *Giap*, 15/05/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=7907>.

WU MING, « Scarica Timira di Wu Ming 2 e Antar Mohamed (Pdf, ePub, Mobi, Odt) », *Giap*, 05/10/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=9844>.

WU MING, « La trasparenza, la rete e la strada.Come cambia il mestiere dello scrittore? », *Giap*, 02/07/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8742>.

WU MING 1, « Scrittura, politica e alpinismo in Italia – Parte 1 », in *Letteraria, semestrale di letteratura sociale*, n°5, 05/2012, < http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=9121>.

WU MING 2, « La Somalia negli occhi degli italiani (1903-1936) », in *Letteraria, semestrale di letteratura sociale*, n°5, 05/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=8302>.

WU MING 1, « Affile, grazianilandia. L'eredità razzista e il mausoleo delle sfighe », *Giap*, 09/09/2012, <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=9360>.

2. 5. Autres matériaux de Wu Ming

2. 5. 1. Œuvres traduites de l'américain par Wu Ming 1

KING Stephen, *22/11/1963*, Milan, Sperling&Kupfer, 2011.

KING Stephen, *Notte buia, niente stelle*, Milan, Sperling&Kupfer, 2010.

LEONARD Elmore, *Freaky deaky*, Turin, Einaudi, 2007.

LEONARD Elmore, *Cat chaser*, Turin, Einaudi, 2005.

LEONARD Elmore, *Mr Paradise*, Turin, Einaudi, 2005.

LEONARD Elmore, *Tishomingo blues*, Turin, Einaudi, 2003.

MOSLEY Walter, *Little Scarlet*, Turin, Einaudi, 2008.

SYMMES Patrick, *Sulle orme del Che, Un viaggio in moto alla ricerca del giovane Guervara*, Turin, Einaudi, 2002.

2. 5. 2. Œuvres préfacées ou dirigées par Wu Ming

WU MING, « Il ragno e la città », in LEE Stan, *Spider-man, Le storie più belle 1962-2002*, Turin, Einaudi, 2002, pp. V-VIII.

WU MING 1, postface à SYMMES Patrick, *Sulle orme del Che, Un viaggio in moto alla ricerca del giovane Guervara*, traduit de l'anglais par WU MING 1, Turin, Einaudi, 2002. En raison d'un problème éditorial, la postface ne figure pas dans le livre mais est disponible sur Internet, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/postfazione_symmes.html>.

WU MING 1, préface à BANGS Lester, *Guida ragionevole al frastuono più atroce*, traduit de l'anglais par MIONI Anna, Rome, Minimum fax, 2005, pp. 9-15.

WU MING 3, préface à FARINA Diego, *Alexandre Marius Jacob – La vera storia di Arsenio Lupin*, Milan, Bevivino, 2005, pp. 5-8.

WU MING 2, interview in GRAMMATICO Girolamo (dir.), *Copyleft*, Rome, Gaffi, 2005, pp. VII-XIV.

WU MING (dir.), *La prima volta che ho visto i fascisti*, autoproduit, 2005, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/antifa/primavolta.pdf>.

WU MING 4, préface à TOLKIEN J. R. R., *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, Milan, Bompiani 2010, pp. 5-20.

WU MING 1, préface à GRAN BOLLITO, *Futuro anteriore – Archeologia del dopo catastrofe*, 2012, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/futuro_anteriore.pdf>, pp. i-iii.

2. 5. 3. Disques, films

YO YO MUNDI, WU MING, *54*, CD + livret, Il manifesto, 2004.

Lavorare con lentezza, CHIESA Guido (réalisateur), WU MING (scénario), Fandango, 2004.

WU MING 1, *The old new thing, a free jazz anthology*, double CD Mahkob, Abraxas / Esp-Disk ; livret, Pavie, Agenzia Letteraria Roberto Santachiara, 2006.

2. 5. 4. Booktrailers

Booktrailer de *Manituana, manituana.com*, <http://www.manituana.com/section/73>.

Booktrailer de *Stella del mattino, youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=kov1cw_pO4Q>.

B*ooktrailer* de *Il sentiero degli dei*, *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=9MLQE9yTIM8&feature=related>.

2. 5. 5. Enregistrements audio de propos de Wu Ming

WU MING 1, « New Thing », enregistrement audio d'une conférence de l'auteur transcrite par nos soins, *wumingfoundation.com*, 10/2005, <http://www.wumingfoundation.com/suoni/wm1_newthing_ottobre_2005.mp3>.

Interview de Wu Ming 1, *verdenero*, *moebiusonline*, 23/02/2008, <http://www.wumingfoundation.com/suoni/WuMingMoebius.mp3>.

WU MING 1, « Macchine ideologiche e cultura di destra », Enregistrement de la présentation du numéro de la revue *Riga* consacré à Furio Jesi, Bologne, 18/02/2011, <http://www.wumingfoundation.com/suoni/WM1_Enrico_Manera_serata_su_Furio_Jesi_BO18022011.mp3>.

2. 5. 6. Interviews de Wu Ming

« Il mucchio incontra Valerio Evangelisti e Wu Ming 1 – Storie, lettere e artigianato », in *Il mucchio selvaggio*, n°513, 10/12/2002, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/mucchio_eymerich.html>.

ANDREETTO Jadel, « Intervista con Wu Ming sul New italian epic », in *Panorama.it*, 23/01/2009, <http://blog.panorama.it/libri/2009/01/23/intervista-con-wu-ming-sul-new-italian-epic/>.

DAWSON Ashley, « "We get more ambitious" : an interview with Wu Ming », *socialtextejournal.org*, 30/11/2009, <http://www.socialtextjournal.org/blog/2009/11/wu-ming-interview.php>.

FAGIOLI Alessandra, « Il romanzo e lo storico », in *Lettera Internazionale*, 2003, <http://www.letterainternazionale.it/testi_htm/eco_75.htm>.

FERNANDEZ-SAVATER Amador, « Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica », *wumingfoundation.com*, 04/2003, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html>.

GENTA Luciano, « Risorgono gli irochesi e gli arnesi », in *La Stampa*, 7/04/2007, <http://www.wumingfoundation.com/images/quartinclassifica.jpg>.

GIANSIRACUSA Ugo, « Si comincia con l'Autore, e si finisce con l'Autorità », *girodivite.it*, 12/2002, <http://www.girodivite.it/antenati/xxisec/wuming/wuming_intervista.htm>.

LIPPERINI Loredana, « È uscito *Manituana*, il nuovo romanzo dei Wu Ming », RifondazioneComunistaPescara, 29/03/2007, <http://62.149.226.72/rifondazionepescara/?p=2138>.

MAFFEIS Stefania, « Versione integrale dell'intervista-fiume di Wu Ming 1 alla rivista *Arranca* e al giornale *Jungle World*, Berlino, in un parco del quartiere Kreuzberg », 13/10/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/Intervista_parco.html>, ou « 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 », *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. 221-236.

MAUGERI Massimo, « Intervista a Wu Ming sul New italian epic », *Letteratitudine*, 25/02/2009, <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/02/25/new-italian-epic-incontro-con-wu-ming-1/>.

RANDALL Frederika, « Pranzo con Wu Ming – La letteratura dei nuovi genitori », in *Internazionale*, n°788, 27/03/2009, pp. 26-27, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Inter-Wuming.pdf>.

SARDO Lucia, « Quando l'autore personale è una persona – Brevi note su Luther Blissett e Wu Ming », in *Biblioteche oggi*, 11/2004, pp. 25-35. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/luciasardo2004.pdf>.

SIC, « Intervista a Wu Ming », *scritturacollettiva.org*, 13/05/2007, <http://www.scritturacollettiva.org/forum/topic/intervista-wu-ming>.

SIC, « SIC intervista Wu Ming su Anatra all'arancia meccanica », *scritturacollettiva.org*, 23/03/2011, <http://www.scritturacollettiva.org/blog/sic-intervista-wu-ming-su-anatra-allarancia-meccanica>.

SIC, « Timira : Intervista a Wu Ming 2 e Antar Mohamed », *scritturacollettiva.org*, 22/06/2012, <http://www.scritturacollettiva.org/blog/timira-intervista-wu-ming-2-antar-mohamed>.

STEVE WORKERS, « Steve Workers intervista Luther Blissett », *steveworkers.tumblr.com*, 29/04/2012, <http://steveworkers.tumblr.com/post/22042822586/steve-workers-intervista-luther-blissett>.

3. Ouvrages critiques sur les projets Luther Blissett et Wu Ming et leurs œuvres

3. 1. Travaux universitaires, ouvrage monographique, mémoires

AA.VV., « L'insurrezione invisibile: il caso Luther Blissett », in *Trattato Eurispes 1999*, chap. V, fiche 41, <http://www.lutherblissett.net/archive/392_it.html>.

AMICI Marco, « La narrazione come mitopoiesi secondo Wu Ming », in *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n°1, ASOR ROSA Alberto (dir.), 2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Saggio_Amici_su_Wu_Ming.pdf>.

AMICI Marco, « Letteratura di genere, *noir* e *New Italian Epic* », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), Rome, Robin, 2010, pp. 111-134.

AMICI Marco, « Urgency and visions of the New Italian Epic », in *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), BOSCOLO Claudia (dir.), Berghahn Journals, 2010, pp. 7-18.

BENEDETTI Carla, « Free italian epic », *ilprimoamore.com*, 2008, <http://www.ilprimoamore.com/old/testo_1376.html>, (07.2012).

BIASINI Rosalba, « Reconsidering epic: Wu Ming's *54* and Fenoglio », in *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), BOSCOLO Claudia (dir.), Berghahn Journals, 2010, pp. 69-81.

BOSCOLO Claudia, « Scardinare il postmoderno : etica e metastoria nel New Italian Epic », *Carmilla*, 29/04/2008, <www.carmillaonline.com/archives/2008/04/002620.html>.

BOSCOLO Claudia, « The idea of epic and New Italian Epic », in *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), BOSCOLO Claudia (dir.), Berghahn Journals, 2010, pp. 19-35.

CASADEI Alberto, « NIE : in cerca di un rapport attivo con la tradizione », *Carmilla*, 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002955.html>.

CHIABERGE Riccardo, « Wu Ming, attenti a non prendere la scossa », in *Il sole 24 ore*, 03/02/2009, <http://www.dagospia.com/rubrica-2/media_e_tv/wu-ming-dura-ming-povero-chiambretti-prigioniero-di-una-audience-infedele-e-votata-allo-3254.htm>.

CHIMENTI Dimitri, « La vita postuma delle parole. Note su un uso narrativo dell'archivio in *Asce di guerra* di Wu Ming », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 321-334.

CHIMENTI Dimitri, « Unidentified Narrative Objects: notes for a rhetorical typology », in *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), BOSCOLO Claudia (dir.), Berghahn Journals, 2010, pp. 37-49.

CONTARINI Silvia, « Matria, Patria, Dismatria », *nazioneindiana*, 23/08/2012, <http://www.nazioneindiana.com/2012/08/23/matria-patria-dismatria/>.

CORTELLESSA Andrea, « Ipocalittici o integrati – Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale », in *L'indice dei libri*, n°7/8, année XVI, Juillet/août 1999, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/140799.html>.

DE LORENZIS Tommaso, introduction à WU MING, *Giap !*, Turin, Einaudi, 2003, pp. V-XXII.

DE PASCALE Gaia, *Wu Ming, Non soltanto una band di scrittori*, Gênes, Il Melangolo, 2009.

DI STEFANO Paolo, « Ecco il manifesto della nuova epica », in *Il corriere della sera*, 13/05/2008, p. 38, <http://archiviostorico.corriere.it/2008/maggio/13/Ecco_manifesto_della_Nuova_epica_co_9_080513020.shtm>.

EVANGELISTI Valerio, « Polemica balordo contro i Wu Ming », in *Carmilla*, 12/01/2005, <http://www.carmillaonline.com/archives/2005/01/001161print.html>.

GRILLI Andrea (dir.), *Luther Blissett, il burattinaio della notizia*, Bologne, Punto Zero, 2000.

GRISPINO Alessio, *I dialoghi di Q*, "tesi di laurea" sous la direction de TASOVANIS Mirko, Université de Pise, 2008.

JANSEN Monica, « Laboratory NIE: mutations in progress », in *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), BOSCOLO Claudia (dir.), Berghahn Journals, 2010, pp. 97-109.

JANSEN Monica, « Dal futurismo al maodadaismo a Wu Ming: rivoluzione ma con lentezza », in VAN DEN BOSSCHE, MANICA, VAN DEN BERGH (dir.), *Azione/ Reazione: Il futurismo in Belgio e in Europa 1909-2009*, Florence, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 287-304.

LA PORTA Filippo, « Il noir implode a Villa Ada. Su Ammaniti e altro : tra celebrazione e parodia del genere », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), Rome, Robin, 2010, pp. 135-144.

LA PORTA Filippo, « Macché New Italian Epic, questo è solo glamour », in *Corriere della sera*, 07/02/2009, p. 35,<http://archiviostorico.corriere.it/2009/febbraio/07/Macche_New_Italian_Epic_Questo_co_9_090207058.shtml>.

LANSLOTS Inge, « La transmedialità nella narrativa italiana contemporanea : gli effetti non laterali del Nie. Wu Ming, evangelisti [sic] e il cross-over », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, *op. cit*., pp. 233-244.

LEONI Giulio, « L'epica del *New Italian Epic* e il bastone di Sherlock Holmes », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), Rome, Robin, 2010, pp. 99-110.

MILANESI Claudio, « Suggestioni postcoloniali nel New Italian Epic. Il caso *Momodou* e *L'anatra all'arancia meccanica* », in *Narrativa*, n°33/34, (« Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000 »), CONTARINI Silvia, PIAS Giuliana, QUAQUARELLI Lucia (dir.), Presses universitaires de Paris Ouest, 2012, pp. 275-283.

MONDELLO Elisabetta, « Scritture *New Italian Epic* o *post-noir* ? Il noir degli Anni Zero: una *querelle* lunga un decennio », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), Rome, Robin, 2010, pp. 13-64.

MUZZIOLI Francesco, « Per una parodia rossa nell'epoca del ridicolo », in GÀMBULA Nevio, *Qui si vende storia – una farsa proletaria, o un aborto di teatro epico*, Rome, Obradek, 2010, pp. 51-90.

NAPIÓRKOWSKA Izabela, « Da Luther Blissett a Wu Ming : la poetica della letteratura rivoluzionata », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 217-232.

NOORTJE Peverelli, *La novità del New Italian epic: la fine del postmoderno?*, mémoire sous la direction de JANSEN Monica, Université d'Utrecht, 2012, <http://igitur-archive.library.uu.nl/student-theses/2012-0605-200541/Masterscriptie%20Westerse%20Lit.%20en%20Cult.%20%28Ital.%29,%20Noortje%20Peverelli.pdf>.

PAINT Estelle, « Trasformazioni sociali e economiche dell'Italia contemporanea in *Guerra agli umani* e *Previsioni del tempo* di Wu Ming », in *Narrativa*, n°31/32, (« Letteratura e azienda – Rappresentationi letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000 »), CONTARINI Silvia (dir), Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 221-232.

PATTI Emanuela, « *Petrolio*, a model of UNO in Giuseppe Genna's *Italia De Profundis* », in *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), BOSCOLO Claudia (dir.), Berghahn Journals, 2010, pp. 83-95.

PIGA Emanuela, « A più voci: testimonianze e narrazione nell'opera di Alessandro Portelli e dei Wu Ming », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 305-320.

PIGA Emanuela, « Metahistory, microhistories and mythopoeia in Wu Ming », in *Journal of Romance Studies*, n°10, volume 1, (« Overcoming postmodernism : The debate on New Italian Epic »), BOSCOLO Claudia (dir.), Berghahn Journals, 2010, pp. 51-67.

RENELLO Gian Paolo, « "Q". Un Romanzo storico come azione politica », in *Narrativa*, n°20/21, (« scrittori del Duemila »), CASPAR Marie-Hélène (dir.), UPX, Juin 2001, pp. 349-363.

SALSI Luigi, « Quête identitaire et lecture historique – Luther Blisset [sic], *Q* et Wu Ming, *54* », in *Cahiers d'études Romanes*, (« Roman policier et Histoire »), Université de Provence, 2006, pp. 71-84.

SCARPA Tiziano, « L'epica-popular, gli anni novanta, la parrèsia », *nazioneindiana.com*, 04/03/2009, <http://www.nazioneindiana.com/2009/03/04/l%E2%80%99epica-popular-gli-anni-novanta-la-parresia/#more-15200>.

SPINAZZOLA Vittorio, « La riscoperta dell'Italia », in *Tirature 2010. Il new Italian realism*, SPINAZZOLA Vittorio (dir.), Milan, Il Saggiatore, 2010, pp. 10-15.

STORINI Monica Cristina, « Nella valle del perturbante : moderno, postmoderno, e *noir* secondo Wu Ming », in *Roma Noir 2010 – Scritture nere : narrativa di genere, New Italian Epic o post-noir?*, MONDELLO Elisabetta (dir.), Rome, Robin, 2010, pp. 73-98.

TASOVANIS Mirko, « La lingua moderna dei Romanzi storici », in SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 335-346.

TIRINANZI Carlo, « New Italian Epic : un altro manifesto », *nazioneindiana.com*, 21/03/2010, <http://www.nazioneindiana.com/2010/03/21/new-italian-epic-un-altro-manifesto/>.

ZEKRI Caroline, « La littérature dans l'empire des images, miroir ou écran?, Jeunes cannibales versus Wu Ming », in *Cahier d'études italiennes, Littératures et nouveaux Mass médias*, n°11, (« Littérature et nouveaux médias »), SCOTTO D'ARDINO Laurent (dir.), Université Stendhal-Grenoble 3, 2010, pp. 113-124.

3. 2. Articles de presse et ouvrages divers en lien avec les collectifs Luther Blissett et Wu Ming

« Fantasy Football 2004 », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=3bRuTkmTIjg&NR=1>.

« Libri: avanguardia Italia », *SpazioDonna.com*, <http://www.spaziodonna.com/articolo/libri/1158_libri-avanguardia-italia.html>

« Mai l'art - Interview with Vittore Baroni – Speaking about Luther Blissett and multiple names (part 1) », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=WUXsLyX4u3M&feature=related>.

« Mai l'art - Interview with Vittore Baroni – Speaking about Trax », *youtube*, <http://www.youtube.com/watch?v=a8Bm52hvo7k&feature=related>.

AMADUZZI Marina, « Maniaci, suicidi d'arte tutti risolti in tal blissett », in *La Repubblica*, 10/02/1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/043_it.html>.

BACCELLI Vittorio, *Luther Blissett dossier*, autoproduit, 1997.

CENTI Gilberto, *Luther Blissett : l'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, Gênes, Synergon, 1995, <http://www.lutherblissett.net/archive/313_it.html>.

CIANI Piermario *et alii*, *Dal Great Complotto a Luther Blissett*, Bertiolo, AAA Edizioni, 2000.

DIMITRI Marco, « Bambini di Satana contro il G8 », in *Giap*, n°1, nouvelle série, (« Genova : dal tempo del racconto al tempo del progetto »), 26/07/2001, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap1ns.html>.

GENNA Giuseppe, « Di chi ha paura Luther Blissett », in *Letture mensile di mensile di informazione culturale letteratura e spettacolo*, n°527, année 51, 05/1996, pp. 18-19, <http://www.lutherblissett.net/archive/293_it.html>.

GENNA Giuseppe, « Genna a Wu Ming : j'accuse moi », *clarence.com*, 10/01/2002, <http://www.clarence.com/contents/cultura-spettacolo/societamenti/archives/000750.html#000750>.

GRIPHOS *et alii*, *Negrisme & Tute bianche : une contre-révolution de gauche*, Nancy, Mutines Séditions, 2004, < http://mutineseditions.free.fr/negrisme/bronegri.pdf>.

JET SET ROGER, « Manituana », *youtube*, 21/10/2008, <http://www.youtube.com/watch?v=OCOxFhbwn2g>.

KAI ZEN, « Borges, Salgari e il fascino indiscusso della sconfitta », *kaizenology*, 15/09/2008, <http://kaizenology.wordpress.com/2008/09/15/borges-salgari-e-il-fascino-indiscusso-della-sconfitta>

LIPPOLIS Leonardo, « Le tute bianche si sono perse a Genova… e nessuno è partito alla loro ricerca », in *Invarianti*, n°34, Rome, 12/2000, pp. 17-34, <http://spazio-di-documentazione-il-grimaldello.noblogs.org/gallery/1614/Le%20tute%20bianche%20si%20sono%20perse%20a%20Genova.pdf>.

NEGRI Toni, « Ainsi commença la chute de l'Empire », traduit de l'italien par CORSARI Antonella, MATHERON François, in *Multitudes*, n°7, 07/12/2001, <http://multitudes.samizdat.net/Ainsi-commenca-la-chute-de-l>.

PAGANI Malcolm, « Luther Blissett, Da calciatore a simbolo di un fenomeno letterario », *L'Unità*, 3/01/2008, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap5_IXa.htm#intervista_blissett>.

QUADRUPPANI Serge, « Mon nom est personne – ou Wu Ming, refaire le monde en le racontant », *Serge Quadruppani*, 11/12/2007, <http://quadruppani.samizdat.net/spip.php?article69>.

SAULO Pino, « Perché il Jazz ? Perché questo Jazz », in WU MING 1, *The old new thing, a free jazz anthology*, double CD Mahkob, Abraxas / Esp-Disk ; livret, Pavie, Agenzia Letteraria Roberto Santachiara, 2006. pp. 5-7.

SCEGO Igiaba, « Isabella, un'italiana dalla pelle scura », in *L'Unità*, 18/05/2012, <http://cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/2415000/2410284.xml?key=Wu+Ming&first=1&orderby=1&f=fir>.

STINCO Giovanni, « Wu Ming, un nuovo libro su Robespierre e il 1789 : "è urgente parlare di rivoluzione" », in *Il fatto Emilia Romagna*, 10/04/2012, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/04/10/ming-nuovo-libro-robespierre-1789-urgente-parlare-rivoluzione/203306/>.

TREVI Emanuele, « Questo Wu Ming ha le gambe corte », in *Alias*, 14/02/2009.

TREVI Emanuele, « Nella stanza separata », *nazioneindiana.com*, 14/02/2009, <http://www.nazioneindiana.com/2009/02/14/nella-stanza-separata/>.

4. Œuvres littéraires

AA.VV., *Gioventù cannibale*, Brolli Daniele (dir.), Turin, Einaudi, 1997.

AMMANITI Niccolò *et alii*., *Fa un po' male*, Turin, Einaudi, 2004.

BABETTE FACTORY, *2005 dopo Cristo*, Milan, Einaudi, 2005.

BARICCO Alessandro, *Castelli di rabbia*, Milan, Rizzoli, 1997.

BORGES Jorge Luis, « La bibliothèque de Babel », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 71-81.

BRIZZI Enrico, FINI Marcello, *I diari della via Francigena*, Portogruaro, Ediciclo, 2010.

BRIZZI Enrico, FINI Marcello, *La via di Gerusalemme*, Portogruaro, Ediciclo, 2009.

BURGESS Anthony, *Arancia meccanica*, traduit de l'anglais par BOSSI Floriana, Turin, Einaudi, 1999 (1re éd. 1969).

BURGESS Anthony, *L'orange mécanique*, traduit de l'anglais par BELMONT Georges, CHABRIER Hortense, Paris, Robert Laffont, 1972 (1re éd. en langue originale 1962).

CALVINO Italo, « La città smarrita nella neve », *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Turin, Einaudi, 1978.

CAMILLERI Andrea, *Un filo di fumo*, Palerme, Sellerio, 1997 (1re éd. Garzanti 1980).

CARLOTTO Massimo, MAMA SABOT, *Perdas de fogu*, Rome, e/o, 2008.

COMTE DE LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, *Poésies II*, Paris, José Corti, 1953, pp. 374-395.

DE CARLO Andrea, *Giro di vento*, Milan, Bompiani, 2004.

ECO Umberto, *Il nome della rosa*, Milan, Fabbri-Bompiani, 1980.

ELLROY James, *American Tabloid*, Paris, Rivages/noir, 1997 (1re éd. en langue originale 1995).

FLEMING Ian, *Casino Royal*, Paris, Gallimard, 1960 (1re éd. en langue originale 1953).

GARY Romain (AJAR Emile), *Pseudo*, Paris, Folio, 2004 (1re éd. 1976).

GÀMBULA Nevio, *Qui si vende storia – una farsa proletaria, o un aborto di teatro epico*, Rome, Obradek, 2010.

GENNA Giuseppe, *Dies Irae*, Milan, Rizzoli, 2006.

GENNA Giuseppe, *Medium*, livre à imprimer sur *www.lulu.com*, et texte disponible en ligne sur le site de l'auteur *Giuseppe Genna Centraal Station*, <http://www.giugenna.com/medium.html>.

GRAVES Robert, *Les mythes grecs*, Paris, Fayard, 1967.

HARDT Michael et Antonio NEGRI, *Empir*e, traduit de l'anglais par CANAL Denis-Armand, Paris, 10/18, 2000.

I DIECI, *Il segretario galante*, éditeur et date inconnus (antérieur à 1929).

I DIECI, *Lo zar non è morto*, Milan, Sironi, 2005 (1re éd. Rome, Edizioni dei Dieci – Sapientia, 1929).

KAI ZEN, *Delta Blues*, Milan, Edizioni Ambiente, 2010.

KAI ZEN, *La strategia dell'ariete*, Milan, Mondadori, 2007.

MARINETTI Filippo Tommaso, « Fondation et manifeste du futurisme », in *Le Figaro*, 20/02/1909, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730.langFR>.

MARINETTI Filippo Tommaso, préface à l'édition originale de *Lo zar non è morto*, Milan, Sironi, 2005, pp. 431-434.

MELISSA P., *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*, Rome, Fazi, 2003.

NOVE Aldo, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese…*, Turin, Einaudi, 2006.

NOVE Aldo, *Superwoobinda*, Turin, Einaudi, 1998.

NOVE Aldo, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, Rome, Castelvecchi, 1996.

PACO IGNACIO TAIBO II, *Ces foutus tropiques*, traduit de l'espagnol par François Gaudry, Paris, Métailié, 2009 (1ère éd. en langue originale 1999).

POE Edgar Allan, « William Wilson », *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974 (1re éd. 1884), pp. 71-97.

SAVIANO Roberto, *Gomorra*, Milan, Mondadori, 2006.

SCEGO Igiaba, « "Dismatria" », in AA.VV., *Pecore nere*, Rome-Bari, Laterza, 2012, (1re éd. 2012), pp. 5-21.

SCURATI Antonio, *Il bambino che sognava la fine del mondo*, Milan, Bompiani, 2008.

THOREAU Henry David, *Walden, vita nel bosco*, introduction de Wu Ming 2, Rome, Donzelli, 2005 (1re éd. 1854).

TOLKIEN John Ronald Reuel, *Tree and Leaf*, New York, HarperCollins, 2001.

VIRGILE, *Enéïde*, traduit du latin par BELLESSORT André, Livres I-VI, Paris, Les belles lettres, 1967.

ZWEIG Stefan, *Le monde d'hier*, traduit de l'allemand par NIEMETZ Serge, Belfond, Paris, 1993 (1re éd. en langue originale 1944).

5. Ouvrages de critique et théorie littéraire

5. 1. Ouvrages généraux

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue - Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 63-69.

BARTHES Roland, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BAYARD Pierre, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Les éditions de Minuit, 2010.

BRUNN Alain, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.

COMPAGNON Antoine, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, *Fabula.org*, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>.

ECO Umberto, *Lector in fabula – La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979.

ECO Umberto, *Opera aperta*, Milan, Bompiani, 1962.

ECO Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani, 1985.

FERRONI Giulio, *Letteratura italiana contemporanea 1945-2007*, Milan, Mondadori, 2007.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, t. 1. 1954-1975, Paris, Gallimard, 2001 (1re éd. 1969), pp. 817-849.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

GIOVANETTI Paolo, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Rome, Carocci, 2001.

HEINICH Nathalie, *Etre écrivain – création et identité*, Paris, La découverte, 2000.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JOUVE Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1996 (1re éd. 1975).

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

STAROBINSKI Jean, « Stendhal pseudonyme », *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999 (1re éd. 1961), pp. 233-284.

5. 2. Avant-garde

CONTARINI Silvia, « Il futurismo e il romanzo, *Sam Dunn è morto*, *Il codice di Perela* », in *Narrativa*, n°9, (« Il futurismo italiano »), CASPAR Marie-Hélène (dir.), UPX, 1996, pp. 15-16.

CONTARINI Silvia, « La femme futuriste ou le malentendu », in *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XXe siècle*, CARDINI Karine, CONTARINI Silvia (dir.), Université de Nantes, 2002, pp. 77-99.

CONTARINI Silvia, *Le roman "nouveau" en Italie, du "Gruppo 63" aux années quatre-vingt-dix*, thèse sous la direction de GARDAIR Jean-Michel, Université Paris X, 1995.

LISTA Giovanni, *Le futurisme, création et avant-garde*, Paris, les éditions de l'Amateur, 2000.

PERFETTI Francesco, « Le futurisme et la politique », in *Le futurisme et les avant-gardes littéraires et artistiques au début du XX^e siècle*, CARDINI Karine, CONTARINI Silvia (dir.), Université de Nantes, 2002, pp. 43-56.

POGGIOLI Renato, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologne, Il Mulino, 1962.

SCALIA Gianni, « La nuova avanguardia (o della "miseria" della poesia) », in *Avanguardia e neo-avanguardia*, BARBATO Andrea *et alii*. (dir.), Milan, SugarSe, 1966.

5. 3. Postcolonialisme

ALBERTAZZI Silvia, *Lo sguardo dell'altro*, Rome, Carocci, 2000.

MBEMBE Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », in *Esprit*, n°330, (« Pour comprendre la pensée postcoloniale »), 12/2006, pp. 117-133.

MELLINO Miguel Angel, « La teoria postcoloniale come critica culturale - Tra etnografia della società globale e apologia delle identità "deboli" », *prof.blog !*, *Unisi.it*, 19/03/2007, <http://docenti.lett.unisi.it/files/40/3/25/1/Mellino_Teoria_postcoloniale.tif>.

PONZANESI Sandra, « Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcia », in *Quaderni del '900*, (« *La letteratura postcoloniale italiana – Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro»)*, Pise-Rome, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 11/2004, pp. 25-34.

SAÏD Edward, *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'anglais par MALAMOUD Catherine, Paris, Le Seuil, 1980 (1re éd. en langue originale 1978).

5. 4. Postmodernisme et littérature de la postmodernité

CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel Romanzo italiano contemporaneo*, Bologne, Il Mulino, « Saggi », 2007.

CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997.

CONTARINI Silvia, « La politica nella letteratura, il politico della letteratura », in *Narrativa*, n°29, (« Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000 »), Paris, UPX, 2007, pp. 7-21.

DAL LAGO Alessandro, *Eroi di carta, Il caso Gomorra e altre epopee*, Rome, Manifestolibri, 2010.

DI GESÙ Matteo, *I paralleli – Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Palerme, Edizioni di passaggio, 2009.

DI GESÙ Matteo, *Palinsesti del moderno. Canoni generi e forme della postmodernità letteraria*, Franco Angeli, 2005.

DONNARUMMA Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne : narratori italiani di oggi », in *Allegoria*, n°57, janvier/juin 2008, pp. 26-54.

DONNARUMMA Raffaele, introduction à *Allegoria*, n°57, janvier/juin 2008, pp. 7-8.

GIORGIO Adalgisa, « Archetipi napoletani in veste postmoderna. Venti anni di narrativa su Napoli », in *Tradizione e modernità nella cultura italiana contemporanea*, FRIED Ilona (dir.), Budapest, Université Loránd Eötvös, 2010, pp. 295-312.

JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Florence, Franco Cesati, 2002.

LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana – Travestimenti e stili di fine secolo*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003 (1re éd. 1999).

LA PORTA Filippo, *Meno letteratura, per favore !*, Turin, Bollati Boringhieri, 2010.

LUPERINI Romeno, *La fine del postmoderno*, Naples, Guida, 2008.

MONDELLO Elisabetta (dir.), *La narrativa degli anni Novanta*, Rome, Meltemi, 2004.

MONDELLO Elisabetta, introduction à *La narrativa degli anni Novanta*, MONDELLO Elisabetta (dir.), Rome, Meltemi, 2004, pp. 5-64.

PETRELLA Angelo, « Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento », in *Allegoria*, n°52/53, 2006, pp. 134-148.

SCURATI Antonio, *La letteratura dell'inesperienza*, Milan, Bompiani, 2006.

SERKOWSKA Hanna, introduction à SERKOWSKA Hanna (dir.), *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, *Finzione, Cronaca, Realtà – Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. XI-XXXI.

SPEDICATO paolo, « Nel corso del testo, nel corpo del tempo », *Postmoderno e letteratura – percorsi e visioni della critica in America*, CARRAVETTA Peter, SPEDICATO Paolo (dir.), Milan, Bompiani, 1984.

WALLACE David Foster, « E Unibus Pluram : Television and U.S. Fiction », in *Review of Contemporary Fiction*, n°13/2, pp. 151–194, <http://fr.scribd.com/doc/14740349/E-Unibus-Pluram-Television-and-US-Fiction>.

5. 5. Mythologie

CAMPBELL Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, traduit de l'américain par CRÈS H., Escalquens, Oxus, 2010 (1re éd. en langue originale 1949).

DEREMETZ Alain, « Petite histoire des définitions du mythe - le mythe : un concept ou un nom ? », in *Mythe et création*, CAZIER Pierre (dir.), Presse Universitaire de Lille, 1994, pp. 15-32.

KIRKBY PITIOT Catherine, *Mondes sages, mondes fous, dans l'Italie de la Renaissance et de l'âge baroque*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 270-280.

6. Ouvrages et articles théoriques portant sur les médias, l'information, la communication et l'édition

AUSTIN John L., *Quand dire c'est faire*, traduit de l'anglais par LANE Gilles, Paris, Le Seuil, 1970 (1re éd. en langue originale 1962).

BAETENS Jan, *Le combat du droit d'auteur*, Paris, Les impressions nouvelles, 2001.

BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 427-443.

BERNI Simone, *Libri scomparsi nel nulla e altri che scompariranno presto*, Macerata, Simple, 2007.

BESSIRE François, « L'auteur et la maîtrise du livre », in LUNEAU Marie-Pier (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010, pp. 55-68.

BINETTI Vincenzo, « Genova, il G8 e la "bunkerizzazione" dello spazio urbano », in *Narrativa* n°29, (« Letteratura e politica nell'Italia degli anni 2000 »), Paris, UPX, 2007, pp. 167-178.

BRUNVAND Jan Harold, *Leggende metropolitane, Storie improbabili raccontate come vere*, traduit par Maria Teresa Carbone, Milan, Costa&nolan, 2007, 219 p.

CLEMENT S., « Livres gratuits sur le web : au tour d'HarpersCollins », *ActuaLitté*, 11/02/2008, <http://www.actualitte.com/acteurs-numeriques/livres-gratuits-sur-le-web-au-tour-d-harpercollins-858.htm>.

CLEMENT S., « Paolo Coelho organise le piratage de ses propres livres », *ActuaLitté*, 20/02/2008, <http://www.actualitte.com/inenarrable/paulo-coelho-organise-le-piratage-de-ses-propres-livres-997.htm>.

DACOS Marin, MOUNIER Pierre, *L'édition électronique*, Paris, La découverte, 2010.

DAMIANI Luca, *Bufale, Breve storia delle beffe mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett*, Rome, Castelvecchi, 2004.

DEBORD Guy, « Préface à la quatrième édition italienne de *La société du spectacle* », *La société du spectacle*, Paris, Champ libre, 1979, <http://debordiana.chez.com/francais/preface.htm>.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1re éd. 1967).

GULMANELLI Stefano, *Popwar, Il netattivismo contro l'ordine custodito*, Milan, Apogeo, 2003.

HENRY Michel, *La barbarie*, Paris, PUF, 1987.

MAGINI Gregorio, *La scrittura industriale collettiva*, mémoire sous la direction de SOFI Antonio et SORENTINO Carlo, Université de Florence, 2008.

MASON Bruce, THOMAS Sue, *A million penguins research report*, mémoire, Université de Monfort, 2008, <http://www.ioct.dmu.ac.uk/documents/amillionpenguinsreport.pdf>.

MCNEIL Legs, MCCAIN Gillian, *Please kill me : the uncensored oral history of punk*, New York, Grove press, 2006.

MOLINI Walter e Stefano POSSO, *Disinformation technology, Dai falsi di Internet alle bufale di Bush*, Prefazione di Carlo Formenti, Rome, Apogeo, 2003.

SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, 2007.

SCHERER Eric, *La révolution numérique – glossaire*, Paris, Dalloz, 2009.

VALVOLA SCELSI Raf (dir.), *No copyright – nuovi diritti nel 2000*, Milan, Shake, 1994.

7. Divers

7. 1. Films

300, SNYDER Zack (réalisateur), 2006.

La mort aux trousses (*North by Northwest*), HITCHCOCK Alfred (réalisateur), Etats-Unis, MGM, 1959.

Lawrence d'Arabie, LEAN David (réalisateur), 1962.

Papillon, SCHAFFNER Franklin (réalisateur), Twentieth Century Fox, 1973.

Soupçons (*Suspicion)*, HITCHCOCK Alfred (réalisateur), Etats-Unis, RKO, 1941.

Star Trek : The next generation, KOLBE Winrich (dir.), « Darmok », épisode 2, saison 5, 1991.

Un sacco bello, VERDONE Carlo (réalisateur), 1980.

7. 2. Sites et pages Internet

7. 2. 1. Critique littéraire

Carmilla, <http://www.carmillaonline.com/>.

Catrame, <http://www.catrameletterario.com/>.

La frusta letteraria, <http://lafrusta.homestead.com/>.

Le parole et le cose, <http://www.leparoleelecose.it/>.

Nazione Indiana, <http://www.nazioneindiana.com/>.

Progetto Babele, <http://www.progettobabele.it/>.

7. 2. 2. Auteurs

Babsi Jones, *babsijones*, <http://babsijones.typepad.com/>.

Giuseppe Genna, *Giuseppe Genna Centraal Station*, <http://www.giugenna.com/>.

Kai Zen, *Kaizenology*, <http://kaizenology.wordpress.com/>.

Serge Quadruppani, *Serge Quadruppani*, <http://quadruppani.samizdat.net/>.

Valerio Evangelisti, eymerich.*com*, <http://www.eymerich.com/BlogEngine/>.

7. 2. 3. Articles de l'encyclopédie en ligne wikipedia

« Agitprop », *fr.wikipedia,*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Agitprop>.

« Art postal », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_postal>.

« Cary Grant », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Cary_Grant>.

« Eurispes », *it.wikipedia*, <http://it.wikipedia.org/wiki/Eurispes>.

« Leoncavallo (centro sociale) », *it.wikipedia*, <http://it.wikipedia.org/wiki/CS_Leoncavallo>.

« Monty Cantsin », *en.wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Monty_Cantsin>.

« Multitudes », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Multitudes>.

« Neoism », *en.wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Neoism>.

« Richard Stallman », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Richard_Stallman>.

« Turambar », *fr.wikipedia*, <http://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BArin_Turambar>.

7. 2. 4. Divers

Site officiel du Lettrisme, *Le lettrisme.com*, <http://www.lelettrisme.com/pages/01_accueil.php>.

Gris d'Imola, *gris-imola.it*, <http://www.gris-imola.it/>.

« novelle a puntate », *anonimascrittori.it*, <http://www.anonimascrittori.it/category/assaggi-suoni-visioni-e-letture/novella-a-puntate/>.

La comunità di Giap, Blog di Wu Ming, <http://identi.ca/group/giap>.

7. 4. Divers

HITCHCOCK/TRUFFAUT, Paris, Gallimard, 1993.

DI STEFANO Paolo, « Volponi e Ottieri sono i nostri Marx e Freud », in *Corriere della sera*, 6/07/2005, p. 35, consultable en ligne sur *Corrieredellasera.it*, <http://archiviostorico.corriere.it/2005/luglio/06/Volponi_Ottieri_sono_nostri_Marx_co_9_050706261.shtml>.

SIC, « Intervista a Kai Zen », *scritturacollettiva.org*, 13/05/2007, <http://www.scritturacollettiva.org/forum/topic/intervista-a-kai-zen>.

WATSON Grant (dir.), *Make everything new – A project on communism*, Londres, Book Works, 2006.

Index des noms

A

Abate Francesco · 150, 289
Agamben Giorgio · 313
Ahmed Fatima · 313
Albertazzi Silvia · 337
Ali Farah Cristina · 312, 313
Altieri Alan D. · 107, 234
Amici Marco · 27, 49, 62, 90, 91, 125, 179, 257
Ammaniti Niccolò · 21, 27, 120, 288, 289
Andreetto Jadel · 99, 148, 193
Apollinaire Guillaume · 84, 210
Arduino Giovanni · 385
Arpaia Bruno · 107
Asor Rosa Alberto · 25, 49
Auriemma Ciro · 150
Austin John L. · 115
Avoledo Tullio · 389
Ayler Albert · 209

B

Babette Factory · 148, 149
Babsi Jones · 23, 107
Badiou Alain · 315
Baldini Eraldo · 385, 391
Ballestra Silvia · 21
Balocchi Luigi · 107
Baloffi Angelo · 210
Bardot Brigitte · 211
Baricco Alessandro · 23, 184, 234
Barks Carl · 378
Baroni Vittore · 37, 42, 44, 48, 162, 374
Barthes Roland · 92, 121, 176
Bataille Georges · 42
Battiato Franco · 208
Battisti Cesare · 283, 350, 384
Bauer Nathalie · 17, 58, 375
Bayard Pierre · 170, 171, 357, 363
Bellu Giovanni Maria · 107
Beltramelli Antonio · 134
Benedetti Carla · 19, 24, 91, 98, 115, 191, 192, 233, 308, 365
Benjamin Walter · 315, 321
Berardinelli Alfonso · 19
Bergonzoni Alessandro · 389
Berlusconi Silvio · 19, 37, 286, 287, 390
Berni Simone · 26
Bertante Alessandro · 107, 284
Bessire François · 118
Biagi Marco · 379
Biasini Rosalba · 27
Bilal Enki · 283, 384
Binaghi Valter · 107
Biondillo Gianni · 284
Blunden Edmund · 166, 206, 389
Boccioni Umberto · 104
Bonetti Elia · 391, 393
Bontempelli Massimo · 134
Boosta · 391
Bordiga Amadeo · 257
Borges Jorge Luis · 136, 148, 294
Boscolo Claudia · 28, 243
Bossi Floriana · 242
Bossi Umberto · 287
Bowie David · 71, 379
Brecht Bertold · 52
Brecht Bertolt · 52
Brega Mario · 281
Brizzi Enrico · 21, 44, 107, 137, 184, 222, 223, 383
Brown James · 227
Brünzels Sonja · 375
Brunn Alain · 29, 117, 177
Buckley Christopher · 42
Burgess Anthony · 241, 242, 243
Burroughs William · 183

C

Cacucci Pino · 44, 107
Cagol Margherita · 187
Calvino Italo · 40, 183, 205
Camilleri Andrea · 107, 208
Campagne Claude · 133
Campbell Joseph · 54, 299, 302
Camuncoli Giuseppe · 67, 390
Carafa Gian Pietro · 57, 260, 375
Carlotto Massimo · 107, 150, 289, 387
Carofiglio Gianrico · 387
Casadei Alberto · 24, 25, 27, 29, 112, 184, 246, 247, 253, 308
Casarini Luca · 265, 270
Casasonica · 142
Castangia Alessandro · 150
Castro Fidel · 195
Catacchio Onofrio · 67, 70, 381, 385
Catignani Marcella · 150
Celestini Ascanio · 389
Centi Gilberto · 25, 26, 43, 44, 45, 284, 396
Cesar Jules · 317
Cesari Severino · 125, 179
Ceserani Remo · 81, 180, 182, 183, 184, 188, 194, 197, 201, 202, 228
Che Guevara · 38, 316, 396
Chiaberge Riccardo · 98, 99
Chimenti dimitri · 26, 27, 28, 378
Churchill Ward · 54
Churchill Winston · 306
Ciani Piermario · 26, 42, 43, 48, 374
Cioran Emil · 42
Coelho Paulo · 366
Colaprico Piero · 385, 388, 391
Coleman Ornette · 209
Colombati Leonardo · 107
Coltrane John · 209, 230
Compagnon Antoine · 29, 118, 123, 166, 177
Comte de Lautreamont · 52, 205
Contarini Silvia · 7, 82, 83, 85, 103, 112, 153, 183, 184, 226, 312, 336, 350
Cooper Douglas · 120
Cordelli Franco · 19, 255
Cortellessa Andrea · 65, 291, 320, 321, 358
Costa Carlo · 326
Croce Benedetto · 99
Crumley James · 385

D

D'Ambra Lucio · 134
Dacos Marin · 29, 123
Dal Lago Alessandro · 246, 276, 310, 351, 359, 369
Damiani Luca · 25, 56
Davis Angela · 54
Dawson Ashley · 338
Dazieri Sandrone · 289, 387
De Cataldo Giancarlo · 107, 110, 289, 337, 385, 387, 389
De Celmo Cinzia · 125
De Lorenzis Tommaso · 279, 382, 393
De Luca Erri · 210
De Marco Flavio · 381
De Michele Girolamo · 107, 283, 284, 289
De Pascale Gaia · 27, 143, 172
De Silva Diego · 387
De Stefani Alessandro · 134
Deaver Jeffery · 385
Debord Guy · 45, 46, 47, 205, 256, 267, 281, 297, 373
Defilippi Alessandro · 107
DeLillo Don · 183, 205
Deremetz Alain · 298, 302
Di Gesu Matteo · 386
Di Stefano Paolo · 91, 255
Diderot Denis · 281
Dimitri Marco · 55, 159, 160, 258, 259, 350, 374
Disney Walt · 173, 234, 377
Djemal Pacha Ahmed · 306
Donnarumma Raffaele · 24, 25, 29, 191, 193, 246, 254, 279, 280, 308, 311, 350, 356, 357
Dougthy Charles Montagu · 305
Duchamp Marcel · 104

E

Eco Umberto · 19, 23, 114, 137, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 194, 239, 246
Ellroy James · 212, 385, 404
Emerson Krott · 137, 215, 384
Englaro Eluana · 287, 389
Ennius · 204, 227
Ermete Trere · 137, 383
Evangelisti Valerio · 23, 27, 43, 107, 110, 137, 143, 146, 147, 283, 284, 382, 384, 389

F

Falco Giorgio · 389
Faletti Giorgio · 387
Farina Diego · 202, 431
Fayçal 1er d'Irak · 307
Fellini Federico · 19
Fenoglio Beppe · 27, 230, 232
Ferrara Giuliano · 287
Ferroni Giulio · 19, 25
Fini Marcello · 222, 223
Fiorini Bruno · 148
Fleming Ian · 211
Fofi Goffredo · 19
Fois Marcello · 107, 289, 387
Formentini Marco · 264
Forte Dieter · 261
Foucault Michel · 52, 177, 263
Franklin Benjamin · 388
Friedman Jane · 366
Fruttero & Lucentini · 133
Fukuyama Francis · 21

G

Galloway Alex · 105
Gàmbula Nevio · 113, 125, 351
Garibaldi Giuseppe · 273
Gary Romain · 168, 363, 364, 368
Genette Gérard · 167, 170
Genna Giuseppe · 23, 27, 53, 107, 109, 141, 161, 162, 163, 164, 283, 284, 309, 350, 356, 357, 358, 369, 374, 384, 389
Ghermandi Gabriella · 107, 312, 313
Giacon Massimo · 48
Giacopini Vittorio · 107
Giap Võ Nguyên · 278, 280, 411
Gillepsie Dizzy · 208
Ginzburg Carlo · 317
Giorgio Adalgisa · 191
Giovanetti Paolo · 181, 196
Giuliani Carlo · 269, 270, 274, 284
Gracq Julien · 368
Grady James · 385
Grammatico Girolamo · 288
Gramsci Antonio · 279
Gran Bollito · 344
Grant Cary · 60, 73, 200, 210, 211, 227, 299, 380, 385
Graves Milford · 209
Graves Robert · 71, 73, 166, 206, 303, 389
Graziani Rodolfo · 339
Grispino Alessio · 239
Guarnieri Luigi · 107
Guglielmi Angelo · 19

H

Hall James · 385
Hamer Gert · 284
Hampton Fred · 209
Hardt Micheal · 22, 262, 263, 322
Hegel Friedrich · 281
Heinich Nathalie · 117, 118
Hendrix Jimi · 208
Henry Michel · 20
Hesse Herman · 42
Hitchcock Alfred · 73, 200, 210, 211, 227, 380
Home Stewart · 42
Homere · 131, 297, 305
Hutcheon Linda · 188, 189, 322
Hutton Barbara · 200

I

I Dieci · 134, 368
Isou Isidore · 42, 84, 87

J

JAMESON Fredric · 180, 197, 227, 228
JANECZEK Helena · 107, 284
JANSEN Monica · 26, 27, 29, 180, 181, 182, 183
JAUSS Hans · 129
JESI Furio · 54, 299, 300, 301, 393
JET SET ROGER · 142, 209
JOBS Steve · 95
JOHNSON Ray · 42, 48
JOUVE Vincent · 129

K

KAI ZEN · 23, 107, 137, 148, 149, 384
KANT Emmanuel · 123
KELLY Grace · 73, 210, 211, 227
KENTON Stan · 208
KERENYI Karol · 297, 300
KING Stephen · 18, 63, 67, 178, 385
KIRKBY PITIOT Catherine · 301
KIRPAL Viney · 337
KLOSSOWSKI Pierre · 42
KORDA Alberto · 38, 278, 396
KUBRICK Stanley · 242
KYNDRUP Mortenn · 183

L

LA PORTA Filippo · 27, 98, 368
Lagioia Nicola · 7, 149, 150
LANDINI Stefano · 67, 390
LANSLOTS Inge · 27, 143
LAWRENCE Thomas Edward · 73, 165, 206, 303, 389
LEAN David · 304
LEDDA Michele · 150
LEJEUNE Philippe · 216
LEONARD Elmore · 18, 67, 210
LEONI Giulio · 27, 91
LESSIG Lawrence · 122
LEVI Carlo · 313
LEVY Bernard-Henry · 283
LEWI Georges · 297
LEWIS Clive Staples · 73, 166, 206, 307, 389
LIPPERINI Loredana · 232, 284
LIPPOLIS Leonardo · 263, 264, 268, 269
LISTA Giovanni · 104
LIVIANO D'ARCANGELO Giancarlo · 107
LOGAN Giuseppi · 209
LONGO Francesco · 149
LÖNROT Elias · 176
LUCARELLI Carlo · 44, 73, 107, 110, 137, 215, 289, 383, 385, 387, 388
LUPERINI Romano · 19, 21, 115, 181, 184, 185, 339
LUTHER KING Martin · 54
LYOTARD Jean-François · 188

M

MACCHIAVELLI Loriano · 44, 387, 391
MACOGGI Carla · 312, 313
MAFFEIS Stefania · 87, 106
MAGINI Gregorio · 29, 132, 133, 135, 138, 139, 147
MAINCAVE Jules · 104
MALCOLM X · 54
MALORY Thomas · 303, 305
MAMA SABOT · 148, 150
MANFREDI Gianfranco · 107
MARINCOLA Giorgio · 70, 324, 391, 394
MARINCOLA Giuseppe · 324, 333
MARINCOLA Isabella · 74, 324, 328, 330, 332, 335, 339, 394
MARINETTI Filippo Tommaso · 85, 86, 98, 102, 104, 134
MARTINI Fausto Maria · 134
MARX Karl · 234, 278, 280, 281, 351, 378, 412
MASALI Luca · 107
MAUGERI Massimo · 192
MAZZITELLI Monica · 284
MAZZONI Guido · 19
MBEMBE Achille · 341, 343
MCBAIN Ed · 385
MCCAIN Gillian · 214
MCKENZIE Wark · 105
MCNEIL Legs · 214
MELIS Andrea · 150
MELISSA P. · 20
MELLINO Miguel · 336, 337
MENGALDO Pier Vincenzo · 19
MILANESI Claudio · 26, 336, 337, 341, 342, 387
MILANESI Guido · 134
MILLER Franck · 302
MOHAMED ADEN Kaha · 312, 313
MOHAMED Antar · 67, 74, 127, 147, 175, 214, 241, 310, 312, 313, 318, 324, 327, 328, 329, 332, 334, 335, 336, 339, 361, 394
MONDELLO Elisabetta · 20, 183
MONROE Marilyn · 211, 396
MONTESQUIEU · 281
MORESCO Antonio · 107
MOSLEY Walter · 18, 67
MOUNIER Pierre · 29, 123
MOZZI Giulio · 134
MURATORI Letizia · 107
MURRAY Sunny · 209
MUSTI Lucia · 159, 160
MUZZIOLI Francesco · 113, 203, 225, 226, 348

N

NABOKOV Vladimir · 209
NAPIORKOWSKA Izabela · 26
NASSER Gamal Abder · 69, 253, 278, 280
NEGRI Antonio · 22, 93, 262, 263, 267, 269, 274, 281, 322, 323, 395, 404
NIETZSCHE Friedrich · 42
NOORTJE Peverelli · 27
NOVE Aldo · 21

O

OPPI Federico · 390
ORWELL George · 395

P

Pacifico Francesco · 149
Paco Ignacio Taibo II · 223, 232
Paint Estelle · 26
Palazzolo Chiara · 107
Parrella Valeria · 388
Pasolini Pier Paolo · 19, 99
Patti Emanuela · 27
Pennac Daniel · 283
Pennacchi Antonio · 107
Perec Georges · 130
Perfetti Francesco · 102
Petrella Angelo · 107, 182, 184, 185, 186, 188, 190, 194, 203, 247, 322
Philopat Marco · 107, 284
Picabia Francis · 104
Picasso Pablo · 42
Pieretto Paul · 390
Piga Emanuela · 26, 27, 378
Pilia Stefano · 390
Pincio Tommaso · 389
Pispisa Guglielmo · 148
Pline le jeune · 205
Poe Edgar Allan · 209
Poggioli Renato · 29, 83, 85, 101, 108, 114, 115
Polese Ranieri · 24, 308
Ponzanesi Sandra · 337
Powell Bud · 208
Pratella Francesco Balilla · 104
Pryor Richard · 54
Pulisci Piergiorgio · 150
Pynchon Thomas · 169, 183, 247, 401

Q

Quadruppani Serge · 18, 45, 54, 67, 188, 237, 262, 283, 284, 383, 384, 387
Queneau Raymond · 130

R

Raimo Christian · 149
Ramanzanali Fazel Shirin · 312, 313
Ramzy Ashraf · 363
Randall Federika · 91
Rankin Ian · 385
Ratzinger Joseph · 260, 376
Ravagli Vitaliano · 73, 92, 145, 199, 215, 216, 217, 218, 219, 319, 340, 378
Ray Man · 104
Reed Lou · 208
Renello Gian Paolo · 26
Richard Cœur de Lion · 304, 305
Rigosi Gianpiero · 385
Rizzi Alberto · 44
Robespierre · 349
Rocco & Antonia · 133
Rovelli Marco · 284

S

Saïd Edward · 233, 336
Saldi Vincenzo · 150
Salinger Jerome David · 169, 401
Salmon Christian · 297, 298, 362, 363, 364, 365
Salsi Luigi · 26, 212, 315, 316, 319, 356
Santachiara Roberto · 113, 126, 144, 147, 340, 361, 385, 388
Santi Flavio · 107
Sarasso Simone · 107
Sardo Lucia · 161, 173
Sartre Jean-Paul · 255
Saulo Pino · 113, 209
Saviano Roberto · 22, 107, 220, 309, 351, 369, 388
Scalia Gianni · 83, 93
Scalzone Oreste · 269
Scarpa Tiziano · 21, 63, 97
Scateni Stefania · 284
Scego Igiaba · 312, 313, 339
Scherer Eric · 29, 122, 127
Sciascia Leonardo · 19
Scurati Antonio · 107, 284, 310, 314
Sebaste Beppe · 284
Serkowska Hanna · 308
Serov Ivan · 73, 380
Shakespeare · 205, 297
Sherley John · 43
Silverberg Robert · 385
Simi Giampaolo · 387
Simmons Sonny · 209
Siti Walter · 107
Siyaad Barre Mahamed · 213, 312, 318, 330
Snyder Zack · 302
Soliani Aldo · 148
Sommacal Egle · 390
Sophocle · 297
Soriga Flavio · 385
Sous-commandant Marcos · 38, 68, 265, 266, 267
Spedicato Paolo · 180
Spinazzola Vittorio · 308
Stallman Richard · 122
Starobinski Jean · 168
Steve Workers · 95, 96
Storini Monica Cristina · 27, 90, 91
Sun Ra · 209

T

Tarantino Quentin · 42
Tasovanis Mirko · 26, 239, 240, 242, 243, 244
Teodonio Lorenzo · 326
Thomas Lowell · 304
Thoreau Henry David · 70, 208, 289
Tirinanzi Carlo · 91, 245, 246
Tito · 195
Tolkien J.R.R. · 54, 73, 165, 206, 301, 303, 389
Tolstoï Léon · 297
Tondelli Pier Vittorio · 20, 44, 185
Toole F. X. · 385
Trevi Emanuele · 97, 98
Troffa Renato · 150
Tull Jethro · 227

V

VANEGEIM Raoul · 212
VARALDO Alessandro · 134
VERDONE Carlo · 281
VIDAL-NAQUET Pierre · 283
VINCI Simona · 289, 385, 388
VIOLA Cesare Giulio · 134
VIRGILE · 204, 207, 227
VIRNO Paolo · 313
VOCE Lello · 284
VOLTAIRE · 210, 281
VON SALOMON Ernst · 42

W

WALLACE David Foster · 109
WARHOL Andy · 42, 396
WASHINGTON George · 318
WATTS Marzette · 209
WELLES Orson · 25, 56

Y

YO YO MUNDI · 53, 209

Z

ZACCURRI Alessandro · 107
ZANNI Rosario · 107
ZEDONG Mao · 279, 281
ZEKRI Caroline · 26
ZINN Howard · 54
ZIZEK Slavoj · 315
ZUCCOLI Luciano · 134
ZWEIG Stefan · 167