

La littérature dans l'empire des images : miroir ou écran ?

Jeunes Cannibales versus Wu Ming

Caroline Zekri



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/124>

DOI : [10.4000/cei.124](https://doi.org/10.4000/cei.124)

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 113-124

ISBN : 978-2-84310-168-7

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Caroline Zekri, « La littérature dans l'empire des images : miroir ou écran ? », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 27 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/124> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.124>

LA LITTÉRATURE DANS L'EMPIRE DES IMAGES :
MIROIR OU ÉCRAN ?
JEUNES CANNIBALES VERSUS WU MING

Caroline Zekri
Université Paris 12

Il s'agit ici de confronter deux phénomènes contemporains, celui de la jeunesse *cannibale* et celui du collectif d'auteurs regroupés sous le nom de *Wu Ming*, au regard de leur rapport spécifique avec les nouveaux mass médias, et en particulier avec l'image, qui en est à la fois le premier support et symbole.

Pour ce faire, nous voudrions partir d'une réflexion que nous soumet Calvino dans ses *Leçons américaines*, qui sont devenues une référence incontournable quand il est question des menaces qui planent sur la littérature. Car le cœur du débat nous semble bien être celui-ci : qu'advient-il de la littérature et de la parole face à l'omniprésence et à la domination de l'image ? Comment se positionne l'écrivain, l'intellectuel, dans un monde où l'image fait autorité ? Calvino avait averti le danger et nous mettait déjà en garde, dans la leçon qu'il avait consacrée à la « Visibilité », contre le risque d'une crise de l'imagination :

[...] quel sera l'avenir de l'imagination individuelle dans ce qu'il est convenu d'appeler la « civilisation de l'image » ? La faculté d'évoquer des images *in absentia* continuera-t-elle à se développer chez cette humanité de plus en plus submergée par le déluge d'images préfabriquées ? [...] Si j'ai inclus la Visibilité dans ma liste des valeurs à préserver, c'est pour mettre en garde contre le danger que nous courons de perdre une faculté humaine fondamentale : celle de concevoir une vision nette les yeux fermés, de faire jaillir couleurs et formes de l'alignement de caractères alphabétiques noirs sur une page blanche, de *penser* par images¹. (Calvino, 1993, p. 103.)

1. « [...] quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la "civiltà dell'immagine" ? Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate ? Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per

Partant des inquiétudes qu'exprimait Calvino, nous avons tenté de questionner le rapport entre la littérature, ce médium ancien fondé sur le principe d'une communication séquentielle, l'expérience directe et l'imagination individuelle, et les nouveaux mass médias, qui déploient des technologies de communication principalement fondées sur l'image et la simultanéité. En effet, la littérature ne semble plus pouvoir échapper à l'omniprésence et à la domination de l'image, face à laquelle l'écrivain est *contraint* de se positionner : qu'il choisisse de l'intégrer dans la narration, en reproduisant ou parodiant les codes, la langue et l'imaginaire de la télévision et de la publicité, qu'il accepte les rituels médiatiques auxquels l'invite la « société du spectacle » (Debord), ou qu'il les refuse, en choisissant par exemple l'anonymat ou l'écriture collective, il est contraint de prendre position et de *se situer* dans l'empire des images. Un empire où le lien ontologique entre la vue et la connaissance du réel est fragilisé, dès lors que se multiplient les images de synthèse et les images truquées, fabriquées, amputées, montées de la télévision, pourtant vendues au téléspectateur comme *réalité*. C'est précisément dans son rapport à la réalité que la télévision a bouleversé la formation de la pensée : si le cinéma repose traditionnellement sur la fiction, déclarée et assumée comme telle, la télévision veut être, au contraire, au mieux, le reflet de la réalité, au pire la réalité même, projetée sans filtre sur les écrans du monde entier.

Ainsi, l'intellectuel s'est-il progressivement vu privé de son rôle (mission?) de formation et de diffusion de la culture au profit des nouveaux mass médias, des journalistes (sous toutes leurs formes), qui le concurrencent précisément et directement sur le terrain de la connaissance du réel. Dans ce contexte, comment le discours de l'écrivain peut-il conserver sa légitimité et son efficacité? Comment conserver la culture de l'écrit, qui relève d'abord d'une expérience solitaire, intime, spirituelle (puis, éventuellement, du partage et du débat) face à la culture de l'image, dont le triomphe coïncide précisément avec la diffusion d'une culture de masse?

Dans les années 1990 en Italie, où la télévision a pris une place centrale dans la production et la diffusion de l'information et de la culture, et plus précisément dans la construction et la consolidation d'une réalité commune, partagée et sentie par la communauté des téléspectateurs, l'émergence de deux phénomènes littéraires pour le moins contrastés semble de ce point de vue tout à fait significative, dans la mesure où elle révèle

avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini. »

l'existence de deux attitudes, deux voies possibles face à la domination de l'image, à l'excès d'images : d'un côté, celle représentée par la génération des écrivains dits *cannibales*, de l'autre celle représentée par le phénomène *Wu Ming*.

La jeune génération d'écrivains que la critique a rassemblés sous l'étiquette d'auteurs *cannibales* (Niccolò Amminiti, Tiziano Scarpa, Aldo Nove, Giuseppe Culicchia, Isabella Santacroce, Silvia Ballestra, etc.) a bouleversé et renouvelé les codes et les conventions de la narration en y intégrant les langages et les symboles multiples de la modernité (émissions télévisées et stars du petit écran, slogans publicitaires, zapping, marques, supermarchés...). Mais au-delà de la langue, c'est la structure même des récits, l'imaginaire et les mythes véhiculés qu'ils empruntent aux nouveaux mass médias, dont ils utilisent aussi tous les relais pour donner à voir ce que Philippe Lejeune a appelé une « image de soi » (Lejeune, p. 165). Il semblerait que l'omniprésence et la nécessité de l'image ait ainsi invité (contraint?) la littérature à devenir le miroir, fidèle ou déformant, de ce nouvel empire.

Au final, miroir ou écran, la littérature italienne contemporaine semble bien dialoguer et se confronter avec ces nouveaux mass médias, dans une stratégie qui reste avant tout une stratégie de résistance, qu'elle cherche à absorber les codes et les symboles des nouveaux mass médias, à les contourner ou à les exploiter.

« *Scrivere televisivamente*² »

L'expression « *scrivere televisivamente* », forgée par Aldo Nove pour qualifier son propre style, permet de rendre compte d'une écriture qui absorbe et transpose sur la page les codes de communication du monde médiatique et se fait ainsi le miroir des nouveaux mass médias. Miroir, car le rapport entre la parole et l'image est bien de type mimétique : l'écrivain reproduit, représente, imite les images et les codes issus des nouveaux mass médias et en particulier ceux de la télévision. Le monde mis en scène par les auteurs *cannibales* est un monde dévasté par la modernité mass-médiatique, dont il reproduit inlassablement les codes et les symboles. Le rapport entre l'auteur et son lecteur se construit sur le mode de l'interaction qui s'instaure entre un présentateur et son public, qui partagent une culture commune faite de slogans publicitaires, de références aux marques « branchées », de

2. L'expression, de même que celle de « littérature télévisée », est d'Aldo Nove, et citée par Claudia Bonadonna.

films ou de musiques cultes, de personnages-idoles issus de la télévision ou des bandes dessinées. Il s'agit de textes dont la langue et la structure narrative sont radicalement nouvelles précisément en vertu du rapport mimétique qu'ils instaurent avec les nouveaux médias : ils miment la rapidité, l'accélération, l'immédiateté des images, leur simultanéité. L'écriture *zapping* souvent évoquée par la critique pour qualifier le style d'Aldo Nove n'en est qu'un des aspects les plus visibles. Le livre *Woobinda*, publié en 1996, est une succession de micro-récits, comme autant d'épisodes d'une ou plusieurs séries télévisées, autant de programmes et de chaînes éternellement interchangeables. C'est un flux continu de mots, d'informations, d'images, transcrit par l'absence de ponctuation dans le corps du texte et le recours aux points de suspension en fin de récit-chapitre, qui produisent cet effet *zapping*. Elisabetta Tondello a fort bien souligné que dans les années 1990 la télévision avait envahi la narration en tant que « code linguistique, lieu de formation de l'imaginaire, élément créateur de symboles et de mythes » (Tondello, p. 77). Il faudrait ajouter en tant qu'élément de formation de la mémoire individuelle et collective, comme le montre l'un des micro-récits de *Woobinda*, consacré à la tragédie de Vermicino³ :

C'est quelque chose d'important. C'est peut-être la chose la plus importante, pouvoir se rappeler d'une chose comme Vermicino.

Un événement qui nous est arrivé, que l'on peut retrouver intact si on va le chercher dans sa mémoire, rangé quelque part au fond de soi. Ainsi, si l'on tente de se rappeler, on peut s'y arrêter, il y a quelque chose de solide, qui demeure. Que l'on pourra raconter à ses petits-enfants. L'histoire⁴. (Nove, p. 23.)

La télévision revêt ainsi une fonction inédite dans la narration, dans la mesure où elle apparaît comme un réservoir de références collectives qui forment une culture générationnelle. Elle n'est plus un simple élément du décor servant la caractérisation d'une atmosphère ou d'un personnage, donc la description, elle devient événement, qui conditionne les personnages au même titre qu'un deuil ou qu'une rencontre amoureuse. La télévision *a lieu*. Elle a une existence propre, qui modifie, comme tout ce qui existe, ce avec quoi elle interagit. Le micro-récit « Non è la Rai » s'ouvre

3. Le 10 juin 1981, Alfredo Rampi, un enfant de six ans, tomba dans un puits de quatre-vingts mètres de profondeur, situé dans la campagne romaine aux alentours de la petite ville de Vermicino. Le calvaire de l'enfant, qui n'a pu être secouru, a été fortement médiatisé et suivi en direct par plus de vingt-et-un millions de téléspectateurs pendant près de dix-huit heures d'affilée.

4. « È una cosa importante. È forse la cosa più importante, avere qualcosa da ricordare come Vermicino. Un fatto che ti è accaduto, e che se vai a cercare lo ritrovi intatto, messo a posto via dentro te stesso. Così se cerchi di ricordare ti fermi, c'è qualcosa di solido, che rimane. Qualcosa da raccontare ai tuoi nipoti. La storia. »

précisément en explicitant l'un de ces mécanismes : « Quand "Non è la Rai" commence je baisse tous les stores⁵. » (Nove, p. 25.)

Le programme télévisé devient point de repère et de rupture, qui scande le temps, lui donne une forme et rythme la vie du personnage.

Cette intrusion de la télévision dans la littérature se traduit souvent par une poétique de l'excès (excès d'images, d'informations, de modèles, de consommation), comme l'a souligné Severino Cesari. Le lecteur est submergé de noms de marques, produits, émissions et personnages célèbres, bombardé de mots sans fin comme le téléspectateur est bombardé d'images⁶. L'exagération, l'amplification, l'exacerbation sont des procédés récurrents pour donner à voir l'horreur, l'absurdité, l'aliénation. Chez Nove en particulier, elles aboutissent à une dilution de l'identité du narrateur, fragmentée en de multiples voix anonymes et quelconques, celles des micro-personnages sans histoire dont les apparitions se succèdent à la vitesse des spots publicitaires.

Une étape est donc franchie quand la télévision devient modèle de perception et de connaissance du réel, répertoire de modes de vie et de formes de communication, de références collectives, horizon d'attentes et d'espoirs, machine à rêves, comme l'explique la narratrice de *La guerra degli Antò* de Silvia Ballestra : « La réalité télévisée fait et défait le destin des gens à une vitesse folle⁷. »

La célèbre émission *Chi l'ha visto?*, de la chaîne *Rai tre* (à laquelle Silvia Ballestra consacre une large place dans son roman) repose d'ailleurs entièrement sur ce principe d'abolition des frontières entre la réalité télévisée et la réalité tout court : la télévision peut changer le cours d'une existence, de nos vies, modifier le réel, remédier à ses imperfections, en combler les frustrations, se poser en alternative, voire se substituer à la *vraie vie*. C'est encore en poussant à l'extrême la logique interne du système que Ballestra, comme nombre de ses contemporains, veut en révéler l'imposture. Tous les personnages qui composent la vaste fresque mass-médiatique sont pris et montrés en flagrant délit d'inauthenticité : les présentateurs qui feignent de s'intéresser *vraiment* au cas d'Antò et qui ne pensent en réalité qu'à l'audience, le public des anonymes sollicités, impliqués, interviewés, vibrant uniquement pour un instant de gloire télévisée, les parents et

5. « Quando inizia Non è la Rai abbasso tutte le tapparelle. »

6. Une étude de l'occurrence des noms propres dans les livres de Nove conduirait sans doute à des résultats étonnants, effrayants.

7. « La realtà televisiva fa e disfa i destini della gente a rotta di collo. » (Ballestra, p. 215.)

amis du disparu, qui n'oublent pas, dans leur immense souffrance, de s'apprêter pour la caméra, tous les acteurs et figurants du spectacle, en somme, qui délèguent à la télévision le sens et la réalité de leurs émotions, de leur existence, fût-ce au prix de leur authenticité.

Mais la *jeunesse cannibale*, c'est aussi la construction, par le biais des mass médias, d'un cas littéraire collectif inédit, jusqu'à l'élaboration d'une véritable image de marque dont dépend la visibilité de l'auteur. Les jeunes écrivains exploitent alors à leur tour les mécanismes de diffusion des nouveaux mass médias, ceux-là précisément qu'ils dénoncent, pour apparaître sur le devant de la scène. On sait que le phénomène *cannibale* a connu un succès rapide et considérable et a été suivi des inévitables opérations de promotion auprès du grand public, notamment sur les plateaux de télévision. Que certains d'entre eux aient par la suite mis en scène leurs propres apparitions à la télévision, comme Aldo Nove dans *Tre racconti sulla televisione* (Nove, p. 140-145), ne suffit pas à occulter la compromission, à laquelle l'écrivain ne peut échapper qu'à condition d'opposer au monde télévisé un « monde écrit » doté d'une existence propre⁸. Dès lors, est-ce à une *mimesis* du langage mass-médiatique que l'écrivain doit tendre ? De même que pour préserver sa littérarité la langue écrite peut éventuellement intégrer la langue des médias, tout comme la langue parlée, mais sans se confondre avec elle, de même, pour conserver sa spécificité, le « monde écrit » peut-il mettre en scène le monde mass-médiatique mais sans s'y réduire, sans se superposer à lui. Si les deux langues et les deux mondes se fondent, la communication littéraire échoue : ce médium ancien qu'est la littérature aura perdu sa faculté de comprendre et de transmettre autre chose et davantage non seulement que les nouveaux médias mais aussi que les autres disciplines, comme le croyait Calvino. Car le secret, la spécificité de la littérature demeurent fondés sur l'imagination de l'écrivain, sa capacité à inventer : des histoires, un monde, un espace-temps autonome.

Ainsi, dès lors que la littérature veut entrer en contact avec le monde mass-médiatique, sa possibilité de communiquer, d'établir avec le lecteur une communication de type littéraire, tient-elle à un fil très mince. Si nombre d'écrivains de la génération *cannibale* ont cherché à montrer la façon dont la télévision altère le psychisme des personnages, détermine la temporalité de la vie quotidienne et sociale en imposant sa propre temporalité, conditionne la formation de l'imaginaire et de l'identité, pour

8. À l'opposition qu'établit Calvino entre « monde écrit » et « monde non écrit » (ce que d'autres appelleraient la *vraie vie*), il faudrait aujourd'hui ajouter le « monde mass-médiatique » comme troisième dimension de perception et d'expérience de la réalité (Calvino, 2003, p. 591-599).

au final dénoncer l'imposture que constitue la prétention de la télévision à montrer la *vraie vie*, il s'agit toujours, selon des modalités différentes, précisément de montrer, mettre en scène, dévoiler, expliciter, donc, représenter. Le miroir, même déformant, demeure centré sur l'image, sans résoudre la crise de l'imagination. L'excès d'images, retranscrit sur la page, fait obstacle au travail de l'imagination, qui ne peut se produire qu'à distance, en silence, dans l'obscurité-lumière de la conscience. Et l'écrivain qui tend à une *mimesis* de la langue et du monde mass-médiatique échoue à faire exister un « monde écrit ». Car la frontière entre la description réaliste, voire hyperréaliste, dont peut se nourrir le récit, et la *mimesis* sans filtre et sans réélaboration, est précisément celle qui sépare la représentation de la *vision*. Or, il nous semble que seule la narration (entendue au sens large, comme mise en mots d'une histoire) peut donner vie et forme à une *vision*.

La narration comme stratégie de résistance

Toujours au cours des années 1990, un autre phénomène renouvelait la pratique littéraire par des propositions inédites, le refus de l'image et le choix de la narration. Cet autre phénomène littéraire naissait autour du nom de *Luther Blissett Project*, dont émaneront les futurs écrivains de *Wu Ming*, et qui se proposait de déstabiliser les médias sur leur propre terrain, celui de l'information. Au milieu des années 1990, en Italie et en Europe, plusieurs personnes choisissent d'adopter le pseudonyme de Luther Blissett pour revendiquer des actions de sabotage médiatique. L'ambition du *Luther Blissett Project* est de créer une « mythologie de l'improbable » et de déstabiliser l'imaginaire collectif en utilisant une identité virtuelle et multiple. Il s'agit de s'insinuer dans le système de l'information, dans le flux médiatique, à la manière d'un virus, en diffusant de fausses informations et en multipliant les faux *scoops* à travers la presse, la radio, et de façon plus spectaculaire, la télévision : c'est une véritable guerre médiatique qui est ouverte.

Partant du présupposé que les médias mentent et manipulent l'information, il ne s'agit plus, pour les multiples voix de Luther Blissett, de dévoiler l'imposture du système médiatique, ni même de faire de la contre information, mais bien « d'attaquer le système de l'intérieur [ce qui ne veut pas dire le représenter puisque la représentation implique, par définition, une mise à distance], se servir des médias pour montrer que derrière chaque information peut se cacher un mensonge » (Amici,

p. 2). Face à cette *pratique du faux* comme instrument de lutte, les médias tombent systématiquement dans le piège, révélant à quel point la logique du *scoop* prédomine sur celle de la fiabilité des sources, de la vérité. Ils alimentent ainsi eux-mêmes le mythe de l'identité multiple et deviennent agents de déstabilisation de cet imaginaire collectif véhiculé par le système politique, économique et culturel dont ils sont les gardiens.

En 1999 quatre membres du *Luther Blissett Project* publient collectivement et de façon anonyme le roman *Q*. Fondée sur une volonté de contestation radicale de la « société du spectacle » où l'individu-auteur est roi, à travers la revendication de l'anonymat, de l'auteur collectif, de la narration comme instrument d'opposition et de résistance aux mythologies du pouvoir et de ses nouveaux mass médias, la démarche des auteurs du *Luther Blissett Project* s'inscrit à contre-courant des tendances et des modes de l'époque, dans un refus de l'image et de sa domination. La narration, longue, (le livre compte plus de six cent pages), dense et complexe, se situe dans une époque lointaine, celle de la Contre-Réforme. Dans le paysage littéraire des années 1990, précisément marqué par l'émergence de la jeune génération des auteurs *cannibales*, ce choix souligne déjà une volonté de démarcation radicale. L'ambition était celle de proposer un véritable roman, en mesure de faire entrer cet *écrivain multiple* sur la scène littéraire pour faire connaître au grand jour les formes et les pratiques d'opposition du *Luther Blissett Project*. Malgré le succès obtenu (200 000 exemplaires vendus en quatre ans), d'abord public avant d'être critique, les auteurs sont demeurés invisibles aux yeux des médias. En outre, le succès obtenu auprès du public et de la critique a permis à ces auteurs d'imposer à leur maison d'édition, Einaudi (qui avait précisément promu le phénomène de la jeunesse cannibale), un bouleversement de ses stratégies commerciales, publicitaires et marketing (*copyleft*⁹, refus de la promotion à la télévision, etc.). Paradoxalement, aujourd'hui encore, même s'ils ont changé de nom (mais le concept demeure) les auteurs de *Q* sont parmi les auteurs qui vendent le plus de livres en Italie, même si tous leurs livres circulent librement en format électronique.

L'apogée du succès critique est marquée par la sélection du roman pour l'attribution du célèbre *Premio Strega* en 1999. Quand ils seront « appelés à la barre », dans le Caffè littéraire Lavazza, lors du Salon international

9. Le *copyleft* inaugure, comme son nom l'indique, le renversement du concept de *copyright* : il ne s'agit plus de privatiser l'information mais de la libérer. Tout le monde peut, gratuitement, photocopier le roman, que l'on peut d'ailleurs, toujours gratuitement, lire on-line, sur le site web des Luther Blissett, l'interdiction se limitant à une reproduction à des fins commerciales (voir <<http://www.lutherblissett.net>>).

du livre de Turin, les auteurs, cachés parmi le public, ne se présenteront pas, se rendant ainsi visibles par leur invisibilité même. Cette anecdote illustre bien une vision et une pratique tout à fait nouvelles de la figure et du métier d'écrivain et, dès lors, une façon tout à fait nouvelle de se positionner, en tant qu'auteur, face aux mass médias.

Le passage des *Luther Blissett* au groupe *Wu Ming* est marqué par deux actes symboliques, comme le rappelle Marco Amici dans son analyse du phénomène (Amici, p. 7-8) : le *sepu*, le suicide rituel pratiqué par les samouraïs japonais comme démonstration extrême de la maîtrise de leur destin, et le dévoilement de l'identité des auteurs, suite à la multiplication des spéculations sur leur identité présumée (certains ont prétendu que l'auteur de *Q* était Umberto Eco, ou encore Alberto Castelvetti, l'éditeur du livre). Au moment où les rumeurs et les hypothèses les plus improbables se multiplient, les auteurs de *Q* décident de dévoiler leur identité (Roberto Bui, Federico Guglielmi, Luca di Meo e Giovanni Cattabriga), tout en précisant qu'ils ne sont pas Luther Blissett, mais simplement une infime partie de Luther Blissett, insistant ainsi sur la nature collective du roman. Ils expliquent, surtout, leur choix : « qu'on le veuille ou non, à la longue, un nom conduit à une identité¹⁰ », et l'identité, dans sa dimension visuelle et individuelle, risque d'occulter la parole, l'œuvre.

Dès lors, les quatre auteurs de *Q*, ainsi que Riccardo Pedrini (autre membre italien du *Luther Blissett*), fondent le projet *Wu Ming*, qui en chinois mandarin veut dire *sans nom*¹¹. Chaque auteur est alors désigné par le même pseudonyme, que seul un chiffre vient, non pas personnaliser mais distinguer (*Wu Ming 1*, *Wu Ming 2*, *Wu Ming 3*, *Wu Ming 4* et *Wu Ming 5*). Il ne s'agit plus d'un pseudonyme collectif que tout le monde peut utiliser mais bien, plutôt, d'une sorte de code. Reprenant l'analyse de Tommaso De Lorenzis dans son introduction à *Giap! Tre anni di narrazioni e movimenti*, Marco Amici précise « qu'à l'anonymat radical et multiple succède un anonymat partiel, mais qui ne change en rien l'attitude des auteurs de *Q*, que l'on peut résumer par la devise "transparence à l'égard des lecteurs, opacité à l'égard des médias"¹² » (Amici, p. 8).

Wu Ming, dans le sillage des principes de *Luther Blissett*, proclame toujours le droit, et même le devoir, de ne pas se soumettre à la dictature de

10. « per quanto si faccia, alla lunga, un nome conduce a un'identità », cité dans Amici, p. 8.

11. C'est aussi une expression souvent utilisée par les dissidents chinois pour signer leurs textes.

12. « all'anonimato radicale dell'identità multipla succede un anonimato parziale, che tuttavia non cambia di una virgola l'atteggiamento già proprio degli autori di *Q*, quello che può essere sinteticamente riassunto nel motto "trasparenti verso i lettori, opachi verso i media" » (Amici, p. 8).

l'image, car l'écriture est avant tout un travail collectif, qui relève moins de l'art que de l'artisanat : à travers l'écrivain, c'est toujours la foule anonyme qui s'exprime. Ainsi, la dissociation entre d'un côté l'écriture, le récit, l'invention d'histoires et de l'autre la mise en spectacle de la figure et du rôle de l'auteur-individu, est-elle clairement affirmée. Le refus de l'image publique de l'écrivain coïncide avec le refus du système de communication des nouveaux mass médias : refus des caméras, des plateaux télévisés, des photographes. En contrepartie, les auteurs *Wu Ming* ont su instaurer un dialogue fécond et réel avec le public (sans la médiation de la télévision), en multipliant les conférences et assemblées à travers toute l'Italie, à la rencontre des lecteurs, à travers leur site Internet (90 000 visiteurs par mois) et par le biais du bulletin *Giap*, fondé en 2000, régulièrement et gratuitement envoyé par courrier électronique à plus de dix mille abonnés.

C'est donc une double stratégie qu'ont choisi d'adopter les auteurs *Wu Ming*, fondée sur une attitude d'opacité à l'égard des médias et sur la narration comme forme de résistance d'une foule d'anonymes qui raconte son histoire, ses propres mythes, pour s'opposer aux récits et aux mythes du pouvoir, modifier l'imaginaire collectif, mais *d'en bas*.

Face à la surexposition de la figure de l'écrivain, face aux multiples images dont nous inondent les médias, la littérature choisit alors de « faire écran », de faire barrage à l'histoire incessante et normalisante que le pouvoir véhicule et consolide à travers les images, les images-produits des médias. Faire écran au petit écran, dès lors, c'est moins le reproduire sur la page que lui opposer la force de la parole, la puissance évocatrice de la narration ; en d'autres termes, le concurrencer sur son propre terrain : celui du spectacle, en contraignant les médias à déplacer les projecteurs sur le collectif et l'anonyme, et celui de la production d'images, mentales, *in absentia*, comme l'écrivait Calvino, ces images que l'on ne peut accueillir, et saisir, qu'en fermant les yeux.

Le groupe *Wu Ming*, encore très actif, continue de séduire tant le public que la critique, grâce aussi à son utilisation positive d'Internet, où s'est créée une véritable communauté de lecteurs-auteurs. Traduits dans le monde entier, leurs livres continuent d'enregistrer des chiffres de vente que beaucoup leur envient. Pourtant, bien qu'il ait fait ses preuves, le modèle *Wu Ming* ne semble pas vraiment avoir fait d'émules. Et si l'on peut légitimement s'interroger sur l'efficacité d'un tel modèle compte tenu du caractère nécessairement quantitativement limité de son impact, comparé à celui de la télévision, on peut aussi espérer que la démarche des *Wu Ming* invite les écrivains et les intellectuels à reconsidérer la représentation qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur travail, à imaginer de nou-

velles formes et de nouveaux lieux de communication avec leur public, à repenser, surtout, la notion de *visibilité* de l'auteur.

Bibliographie

- AMICI Marco, «La narrazione come mitopoiesi secondo *Wu Ming*», *Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica*, n° 1, 2006.
- BALLESTRA Silvia, *La guerra degli Antò*, in *Il disastro degli Antò*, Milan, Baldini & Castoldi, 1997.
- BLISSET Luther, *Q*, Turin, Einaudi, 1996.
- , *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Turin, Einaudi, 2000.
- BONADONNA C., «Now Generation. Aldo Nove», *Pulp*, n° 2, 1996.
- CALVINO Italo, «L'ultimo canale», *La Repubblica*, 3 janvier 1984.
- , *Lezioni americane*, Milan, Mondadori, 1993.
- , «Monde écrit et monde non écrit», dans *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques*, tome 2, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- CESARI S., «Dopo i cannibali» [en ligne], *Magazine littéraire*, n° 407, mars 2002, disponible sur <www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000283.html> [consulté le 23 avril 2010].
- CORTELLESA Andrea, «Ipocalittici o integrati. Romanzo a chiave di un falsario collettivo con ambizioni di conflitto sociale» [en ligne], *L'Indice*, XVI, n° 7-8, juillet-août 1999, disponible sur <http://www.lutherblissett.net/archive/444_it.html> [consulté le 23 avril 2010].
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, collection «Essais», 1996.
- NOVE Aldo, *Superwoobinda*, Turin, Einaudi, collection «Stile libero», 1998. Le recueil comprend *Woobinda*, *Il fantasma della f***azzurra e altre storie moderne* et *Il mondo bello come le Spice che ballano e altre storie mitomoderniste*.
- SCURATI Antonio, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milan, Bompiani, 2006.
- TONDELLO Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milan, Il Saggiatore, 2007.
- WU MING 2 – WU MING 4, «Homo fabulans. Dai libri ai nomi delle strade, dalle favole alle memorie dei vecchi: tutto è racconto e i racconti sono di tutti», *l'Unità*, 18 septembre 2002.

Sites Internet

<<http://www.lutherblissett.net>>.

<<http://www.wumingfoundation.com>>.