



**Fabula / Les Colloques**

**Les écritures de soi, un objet transdisciplinaire ?**

---

## Écriture de soi, roman, reportage... Trois exemples de dépassement des genres dans la littérature italienne contemporaine

Autobiographical Narratives, Novel, Chronicle.... Three Examples of Contemporary Italian Literature beyond genres

**Paola Ghinelli**

---



### **Pour citer cet article**

Paola Ghinelli, « Écriture de soi, roman, reportage... Trois exemples de dépassement des genres dans la littérature italienne contemporaine », *Fabula / Les colloques*, « Approches historiographiques des écritures de soi. Les écritures de soi, un objet transdisciplinaire ? », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document16226.php>, article mis en ligne le 12 Avril 2026, consulté le 30 Avril 2026

---

# Écriture de soi, roman, reportage... Trois exemples de dépassement des genres dans la littérature italienne contemporaine

Autobiographical Narratives, Novel, Chronicle.... Three Examples of Contemporary Italian Literature beyond genres

**Paola Ghinelli**

---

La sensibilité occidentale contemporaine au caractère éthique des artefacts (spécialement narratifs) n'est plus à démontrer. Qu'elle soit lisible dans une perspective de réparation ou de performativité<sup>1</sup>, une des raisons du succès critique et commercial d'une œuvre réside fréquemment, en ce moment historique, dans les indications éthiques qu'elle offre à son public. Par ailleurs, « [l]a valorisation contemporaine consensuelle de la fiction en termes de modélisation éthique des comportements ou d'apprentissage laisse de fait peu de place aux fictions invraisemblables » (Lavocat, 2010, p. 3). Malgré la persistance d'une production littéraire fondée sur le merveilleux et sur le féérique, une partie de la littérature occidentale destinée aux adultes, spécialement celle qui se veut significative au-delà du divertissement, est de plus en plus soigneusement vraisemblable, et parfois même véritable, au sens de totalement dépourvue de références à des événements qui n'ont pas eu lieu.

Dans ce contexte, comment décider l'approche disciplinaire la plus efficace pour lire critiqueusement certains textes, et notamment ceux qui présentent des intersections avec les écritures de soi ? La littérature, l'histoire, la sociologie, le reportage pourraient fournir tour à tour des clés de compréhension différentes. Déjà dans l'introduction de *Fait et fiction*, Françoise Lavocat évoquait les théories de la fiction dont avaient découlé des paradoxes établissant des équivalences entre le goût des

---

<sup>1</sup> Depuis l'essai *Réparer le monde* (2017) d'Alexandre Gefen, plusieurs critiques ont interprété selon ces deux perspectives l'ensemble de la production littéraire occidentale. Plus récemment, cet essai a été contesté non pas tellement pour le constat de certains phénomènes, mais pour la perspective critique qui en est à la base. Selon Walter Siti, par exemple, l'étude de l'efficacité du texte littéraire plus que de son sens est biaisée et mènerait à l'émergence de la fonction « soignante » de la littérature. (Siti, 2021, p. 33). Ce serait la focalisation critique sur la performativité qui mènerait, en somme, à l'individuation d'un élan réparateur. Le critère de l'efficacité pousserait aussi les chercheurs qui s'en servent à ne pas accorder assez d'importance aux caractères formels et stylistiques des textes : « si le critère pour juger la littérature est le bien qu'elle fait, alors qu'importe s'il s'agit de bonne ou mauvaise littérature ? [se il criterio per giudicare la letteratura è il bene che fa, allora che cosa può importare se sia bella o brutta letteratura?] » (Siti, 2021, p. 34, je traduis).

fictions et le commérage, par exemple, ou entre la lecture d'un roman et une conversation téléphonique (Lavocat, 2016, p. 13). Ces équivalences sont paradoxales parce qu'intuitivement fausses, mais elles indiquent pourtant une lacune méthodologique qu'il faut adresser. L'omniprésence des faits pose effectivement un problème concernant la catégorisation des textes<sup>2</sup>.

Un des critères principaux pour comprendre une œuvre et se positionner critiqueusement par rapport à celle-ci est la détermination de son genre littéraire. L'encadrement au sein d'un genre précis, dont chacun connaît des exemples, aide le lecteur à mieux saisir un certain texte dans toutes ses nuances. Par ailleurs, le biais des genres littéraires peut se révéler particulièrement efficace dans l'étude des écritures de soi et de leurs articulations, car dans certaines circonstances, seule la connaissance du degré d'adhésion d'un texte à la réalité (notamment en termes de contrainte de genre) peut permettre de déterminer s'il s'agit d'une écriture de soi ou non.

À titre d'exemple, j'ai choisi trois œuvres qui peuvent bien rendre compte des déclinaisons possibles des écritures de soi tout en contribuant éventuellement à éclairer le statut de ces dernières : *Cibo* (2002) d'Helena Janeczek (1964-), *La Scuola cattolica* (2016) d'Edoardo Albinati (1956-) et *Stirpe e Vergogna* (2021) de Michela Marzano (1970-). Leurs narrateurs partagent coordonnées, caractéristiques et expériences avec l'auteur, dont le récit d'une tranche de vie intègre de manière plus ou moins homogène une intrigue qui, de son côté, est strictement liée aux rapports familiaux, sociaux et professionnels de l'auteur tout en pouvant revêtir un intérêt socio-historique plus général. Malgré ces caractéristiques rappelant les écritures de soi, les narrateurs de ces textes n'en sont pas les protagonistes (ce qui exclut le genre de l'autofiction comme clé d'interprétation adéquate de ce phénomène). D'autre part, si les faits narrés peuvent être d'intérêt général, seul le narrateur se superposant presque parfaitement à l'auteur en justifie la coprésence sur la page.

Bien que les références à des vicissitudes privées soient tout à fait plausibles, tout comme les événements auxquels ces textes se réfèrent sont réels et parfois documentés, il serait hâté de les définir *a priori* comme des « œuvres factuelles », car leurs auteurs s'évertuent à souligner qu'il s'agit de romans, s'assurent que le lecteur sache qu'ils inventent des détails si c'est le cas, et jouent, de manière générale, avec le rapport entre fiction et réalité. L'ambiguïté des positions des auteurs et de leurs déclarations d'intention n'a rien de nouveau en littérature, mais elle a des implications dont il faudra tenir compte. D'abord, cette ambiguïté

---

<sup>2</sup> Lavocat écrivait dans le même essai : « De fait, la plupart des fictions qui ont été interprétées comme des récits factuels, [...] étaient (et sont encore très souvent) des récits à la première personne, indépendamment du degré de vraisemblance de leur fabula » (Lavocat, 2016, p. 37).

caractérise généralement la littérature, et non le reportage, par exemple, ou l'histoire. Deuxièmement, comme l'a synthétisé Lavocat :

Genette et nombre de ceux qui, après lui, se sont penchés sur la question de la frontière [...] affirment que les seuls critères décisifs de fictionnalité sont : l'adhésion sérieuse ou non de l'auteur à l'histoire dont il assume la responsabilité et garantit la véracité (c'est la thèse de Searle) ; l'identité ou la distinction, entre l'auteur et le narrateur. (Lavocat, 2016, p. 38)

Il faudra donc se demander si l'invention de détails suffit pour considérer que les auteurs n'adhèrent pas « sérieusement » à l'histoire ou pour que l'identité avec le narrateur ne tienne plus. En effet, bien que ces définitions soient en partie dépassées (par les thèses de Lavocat notamment), elles demeurent le point de départ de nombreux critiques. Dans les trois cas en examen, les traces autobiographiques des auteurs semblent constituer une sorte de centre de gravité peu visible mais indispensable.

Nous allons vérifier si cette présence autobiographique peut attester de l'adhésion « sérieuse » des auteurs du corpus à leur histoires et de leur engagement, surtout à la lumière de critères de fictionnalité évoqués plus haut. Mais est-ce qu'on peut parler d'écritures de soi quand le « soi » ne constitue que le soubassement offrant à l'intrigue une valeur éthique ? Et si ce n'est pas le cas, comment définir la contamination de ces textes par les détails biographiques de leurs auteurs, narrés à la première personne par leurs alter-ego ? C'est à ces questions que la présente contribution tâchera de répondre.

Après une courte présentation du champ littéraire italien contemporain tel qu'il s'est présenté à l'issue du cas littéraire produit par la publication de *Gomorra* (2006) de Roberto Saviano (1979-), j'évoquerai les analogies et les différences entre les trois œuvres du corpus, en montrant comment les auteurs jouent avec les frontières entre l'écriture de soi et plusieurs autres genres. En particulier, ces trois œuvres semblent vouloir exprimer une valeur esthétique sans pour autant renoncer à une certaine autorité concernant les faits évoqués. Elles dépassent en ce sens les différences entre genres littéraires, mais il faudra vérifier quel est l'apport de la fiction à ce nouvel équilibre et s'il est probatoire.

## La littérature italienne contemporaine après *Gomorra* et le corpus

La publication de *Gomorra* de Roberto Saviano et les malentendus concernant son genre littéraire d'appartenance sont à la base d'un débat qui a impliqué différents

secteurs de l'opinion publique italienne et a stimulé un foisonnement critique concernant le rapport d'une série de textes, provisoirement considérés comme littéraires, avec les données factuelles et/ou autobiographiques avancées par les narrateurs<sup>3</sup>. Malgré les différences entre les positions critiques concernant cette œuvre, la majorité des critiques italiens qui se sont occupés de l'œuvre de Saviano semblent considérer la présence d'un alter ego de l'auteur dans la narration comme une tentative de sa part de véhiculer plus efficacement son message. La publication de *Gomorra* montrerait la volonté généralisée, chez les auteurs contemporains, de remettre en discussion les genres littéraires, les écritures de soi et le rapport réalité/fiction.

En effet, depuis le début du siècle, le champ littéraire italien s'est enrichi d'œuvres littéraires fondées sur des faits réels dont le narrateur peut être identifié à plusieurs égards avec l'auteur et dont le sujet le concerne de près. Après la trilogie romanesque de Walter Siti, publiée entre 1994 et 2006, une expérience littéraire encore assez facilement lisible par le prisme de l'autofiction, plusieurs textes ont été publiés dont les narrateurs correspondent de manière encore plus réaliste aux auteurs et dont les sujets sont tirés d'événements qui ont effectivement eu lieu. Par exemple, *La banda della superstrada Fenadora-Anzù* (2011) de Matteo Melchiorre (1981-), se fonde sur la narration des travaux pour la construction d'une autoroute ; *Il Tempo migliore della nostra vita* (2015), d'Antonio Scurati (1969-), est la biographie de Leone Ginzburg narrée en alternance avec des épisodes biographiques et familiaux. Les deux récits s'illuminent réciproquement. *La Rancura* (2016) de Romano Luperini (1940-), intègre plusieurs parties dont au moins une clairement autobiographique et à la première personne. Dans *Prima verità* (2016) de Simona Vinci (1970-) l'écriture des souvenirs d'enfance concernant la mère, considérée folle, émerge comme un trauma au cœur d'un récit aux caractères de reportage concernant un asile de fous ; Dans *La trionferà* (2021), de Massimo Zamboni (1957-) il s'agit de l'histoire du village d'origine de l'auteur mais aussi de son autobiographie et de la narration de son expérience au sein du groupe musical dont il a fait partie, les CCCP. Nous limitons le nombre d'exemples pour des raisons d'espace.

---

<sup>3</sup> Nous rappelons rapidement certaines contributions critiques entièrement consacrées à *Gomorra* ou qui font mention de la publication de cette œuvre comme d'un moment fondamental pour la définition de la littérature italienne contemporaine : Ranieri Polese (éd) *Almanacco Guanda : Il romanzo della politica la politica nel romanzo* (2008) ; Wu Ming, *New Italian Epic* (2009) ; Alessandro Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee con una postilla sul declino dello spirito critico in Italia : non si scherza coi santi !* (2010), Mario Barengi, « Prima di Gomorra », préface à Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction* (2011) ; Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione* (2012) ; Raffaello Palumbo Mosca, *L'invenzione del vero* (2014) ; Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (2014) ; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* (2018) ; Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction ?* (2019) ; Emanuele Zinato, *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020* (2020) ; Alessandro Cinquegrani, *I personaggi non torneranno ? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, (2024). Les dates de publications de ces œuvres montrent que le questionnement sur les problèmes soulevés par *Gomorra* n'a pas diminué depuis sa publication.

Comme les auteurs susmentionnés, ceux des trois œuvres constituant le corpus de cet article appartiennent à des générations différentes et ont des biographies affichant peu de points communs. Helena Janeczek est une écrivaine née en Allemagne de parents juifs polonais qui ont vécu la deuxième guerre mondiale. Elle a toujours fréquenté l'Italie, et y vit de manière stable depuis les années 80. Ses trois premières œuvres publiées en italien peuvent être lues comme des réflexions sur le trauma transgénérationnel issu des expériences de ses parents au cours de la deuxième guerre mondiale et sur les différentes composantes de sa propre identité, rendue plus complexe par le choix de l'italien comme langue d'expression. Les données autobiographiques sont omniprésentes dans ces œuvres et correspondent à la réalité. Les œuvres se répondent ainsi l'une l'autre. Dans la deuxième, *Cibo*, qui fait l'objet de cette contribution, quelques noms propres ont été modifiés.

Philosophe, écrivaine et ancienne parlementaire, Michela Marzano a toujours écrit des œuvres narratives qui la concernaient de près. Parfois il s'est agi de romans concernant des thèmes qui lui sont chers, parfois d'œuvres aux références plus précisément autobiographiques. Un élément propre à *Stirpe e Vergogna* sur lequel nous nous pencherons, consiste aussi en sa réécriture en français sous le titre *Mon Nom est sans mémoire* (2022). Cette œuvre n'est pas la traduction intégrale de l'autre et semble être l'expression d'une réflexion en devenir. Les différences entre les deux versions dépassent largement la contextualisation culturelle et témoignent, par endroits, d'une évolution de la pensée de la narratrice, notamment par rapport à son père. Les coordonnées mises en avant dans *Stirpe e Vergogna* sont précises et les faits relatés ont effectivement eu lieu. Des lois et des discours tenus au parlement italien sont cités, qui ont été réellement promulgués ou prononcés et demeurent tout à fait vérifiables par les lecteurs.

Edoardo Albinati, écrivain et traducteur, a toujours été engagé pour les personnes défavorisées. Il a travaillé comme enseignant dans la prison de Rebibbia pendant une trentaine d'années, il a collaboré avec le Haut-commissariat de l'ONU pour les réfugiés en participant à plusieurs missions à l'étranger. Il s'intéresse aussi au milieu urbain de la ville de Rome où il est né et où il vit. *La Scuola cattolica* (2016) est un questionnement sociologique sur l'évolution de la société et des mœurs qui s'appuie sur une expérience de l'auteur et qui est entrecoupé par la narration de vicissitudes personnelles plus ou moins éloignées dans le temps et par d'innombrables divagations. Les informations sont toutes vraisemblables, certaines même vérifiables.

Les expériences biographiques différentes de chacun de ces auteurs expliquent sans doute le choix de thèmes et d'intrigues qui n'ont rien à voir les uns avec les autres : *Cibo* – littéralement *Nourriture* – offre des détails sur la biographie de l'auteure, mais les organise de manière thématique, autour du thème annoncé par

le titre. Les textes assimilables à des reportages qui ont été successivement associés au texte principal de cette œuvre déploient d'autres significations possibles de la nourriture dans le monde occidental et dans la vie de la narratrice.

*La Scuola cattolica* consiste en une série de réflexions de l'auteur qui partent du constat que des anciens élèves de l'école catholique qu'il a fréquentée ont été impliqués directement ou indirectement dans des crimes, dont le principal a été ce qu'on appelle le massacre du Circeo de 1975, au cours duquel deux jeunes femmes ont été kidnappées, torturées, droguées et violées par jeu. Les auteurs, des jeunes bourgeois romains, n'avaient que le but d'exercer de la violence et de tuer pour le plaisir de le faire. Albinati se demande si les comportements de ces criminels (et d'autres qui ont commis des délits moins graves) n'ont pas été influencés par l'expérience de l'école qu'ils ont partagée. *Stirpe e Vergogna* raconte la découverte de la part de la narratrice de l'engagement fasciste de son grand-père, qu'elle ne soupçonnait pas. C'est l'occasion pour elle de se réconcilier avec les hommes de sa famille, et aussi avec elle-même. Malgré les différences, c'est justement le traitement du rapport avec le « soi » de chaque auteur qui nous permet de prendre en considération ces œuvres sous le même angle.

## Quelles limites pour le « soi » ?

Aucune des trois œuvres en examen n'aurait de raison d'exister sans un narrateur, et non seulement parce que la conscience de celui-ci unifie les fragments de chaque texte (fragments au sens de courts textes juxtaposés, mais aussi au sens d'épisodes ne montrant de prime abord aucune corrélation réciproque). Les caractéristiques saillantes du narrateur, qui sont identiques à celles de la figure publique de l'auteur, justifient la succession et le choix des micro-textes composant l'ensemble. Par exemple, le principal fil narratif de *Cibo* est constitué par les échanges entre la narratrice et une masseuse qui l'aide à réussir son régime. Dès la première ligne, la narratrice déclare que cette masseuse, Daniela, est originaire de la zone de Trévise. Ces détails et d'autres confirment rapidement au lecteur que l'intrigue principale se déroule en Italie. Pourtant, et encore une fois dès le premier chapitre, les souvenirs d'enfance de la narratrice se déroulent tous en Allemagne, où l'auteure est née et a passé la première partie de sa vie, et cela sans aucune explication. Le fait que le passé de la narratrice soit donné pour acquis et corresponde au passé de l'écrivaine, ainsi que le style réaliste appuient l'hypothèse d'une écriture de soi. Dans *Stirpe e Vergogna*, la dédicace en exergue est consacrée à différents membres de la famille de l'auteure, dont on spécifie le prénom et le rapport avec elle. Non seulement le lecteur retrouvera ces mêmes prénoms avec le même degré de parenté dans le texte, mais les premières pages de l'œuvre sont consacrées à

l'épisode qui déchaîne la suite de vicissitudes constituant l'intrigue. Or, cet épisode concerne le prénom légal de Michela Marzano, qui est en réalité Maria Marzano à cause d'un *qui pro quo* au bureau d'état civil. Encore une fois, cela correspond tout à fait aux détails biographiques de l'auteure. De manière semblable, Edoardo Albinati a effectivement fréquenté l'école dont il s'agit dans *La scuola cattolica*. Dans la notice finale de son livre, il est formel :

*La scuola cattolica* est fondé sur des faits réellement advenus, dont j'ai été en partie un témoin direct. À partir de ces faits, j'ai tressé des épisodes et des personnages avec des différents pourcentages de fiction : certains sont inventés de toutes pièces, d'autres doivent beaucoup à des événements qui ont effectivement eu lieu, et à des personnes qui ont existé ou qui existent. Je n'ai eu aucun scrupule en mélangeant le vrai, le présumé vrai, le vraisemblable factice et l'invraisemblable réel ; en hybridant mémoire et imagination. Il peut même se donner que le personnage qui narre l'histoire à la première personne ne coïncide pas pleinement avec l'auteur qui figure en couverture<sup>4</sup> (Albinati, 2016, p. 1293. Je traduis).

La notice se poursuit en avouant que l'auteur s'est servi de procès-verbaux et d'autres actes et documents sans hésiter à les remanier, surtout concernant les noms propres, car « La matière de la vie et des vies humaines est ce que la littérature traite pour ses buts spécifiques, sans accorder de ménagements particuliers<sup>5</sup> » (Albinati, 2016, p. 1293). Cette notice, apparemment éloignant une fois pour toutes la perspective d'une référentialité digne de foi, affirme que « *può darsi* », cela peut se donner, il est possible que le narrateur ne coïncide pas *pleinement* avec l'auteur. C'est comme si l'adhésion à la réalité était intermittente.

S'agit-il alors d'une autofiction ? Non seulement, comme nous l'avons vu plus haut, dans les œuvres d'autofiction le narrateur est généralement le protagoniste, ce qui n'est vraiment le cas dans aucune des trois œuvres en examen, mais cette catégorie textuelle ne nous permettrait pas d'avancer dans nos recherches, qui visent moins à repérer un genre qui puisse inclure tous les cas en examen qu'à déterminer plus précisément la posture critique la plus efficace pour les comprendre. Nous laisserons donc de côté cette hypothèse, malgré sa pertinence.

La notice d'Albinati ne va pas sans rappeler le dialogue que la narratrice de Marzano a avec son mari dans *Stirpe e Vergogna*. Significativement, ce passage diffère entre la

---

<sup>4</sup> « La scuola cattolica è basato su fatti realmente accaduti, di cui in parte sono stato testimone diretto. A partire da essi, ho intrecciato episodi e personaggi con diverse percentuali di finzione: alcuni sono inventati di sana pianta, altri debbono parecchio a eventi che hanno avuto effettivamente luogo, e a persone esistite o esistenti. Non ho avuto scrupoli nel mescolare il vero, il presunto vero, il verosimile fittizio e l'inverosimile reale; nell'ibridare memoria e immaginazione. Lo stesso personaggio che narra in prima persona la storia può darsi non coincida in pieno con l'autore che figura in copertina ».

<sup>5</sup> « La materia della vita e delle vite umane è ciò che la letteratura tratta per i suoi scopi specifici, senza usare particolari riguardi ».

version française et la version italienne. La partie commune aux deux versions paraît comme suit dans la version française :

« Invente », me dit Jacques. « Imagine, crée, raconte. »

« Ce n'est pas un roman ! C'est mon histoire, c'est l'histoire de ma famille. Moi, c'est la vérité qui m'intéresse. »

« Mais n'est-ce pas toi la première à soutenir qu'entre la vérité historique et la vérité personnelle, il y a un gouffre<sup>6</sup> ? » (Marzano, 2022, pp. 47-48)

Dans cette première partie du dialogue, la narratrice semble refuser toute fiction. Toutefois, uniquement dans la version italienne de l'œuvre, elle semble ensuite céder aux arguments de son mari :

C'est vrai, c'est ainsi que je lui ai dit quand j'ai essayé de lui expliquer la raison de ce livre : c'est surtout quand on raconte sa propre histoire qu'on invente. Je lui ai dit que le passé bouge et change constamment, exactement comme le présent. Je lui ai dit: « Ce sera seulement ma version des faits, rien à voir avec ce qui, peut-être, s'est vraiment passé<sup>7</sup>! » (Marzano, 2021, p. 37, je traduis).

Dans ce cas aussi, la narratrice semble vouloir contempler la possibilité d'une fiction partielle, même si moins franchement qu'Albinati dans sa notice. Si Albinati déclarait des objectifs spécifiquement littéraires, la narratrice de Marzano semble simplement prendre acte du fait que la narration « objective » de la réalité est en tout cas impossible. Il se peut aussi que ce dernier passage ne soit présent que dans la version italienne de l'œuvre parce que celle-ci ne présentait aucune indication paratextuelle concernant le genre, alors que la version française affiche en couverture le mot « roman ».

Janeczek a une autre manière, moins directe mais très efficace, de se situer par rapport à sa matière. L'édition originale de l'œuvre ne se limite pas aux intrigues enchevêtrées dont nous avons fait mention plus haut, mais est complétée par un deuxième texte dont le titre est « *Bloody Cow* » et que le sous-titre « presque un épilogue moral<sup>8</sup> » situe clairement par rapport au premier texte constituant l'œuvre.

---

<sup>6</sup> Comme nous en avons fait mention plus haut, le rapport entre *Stirpe e vergogna* et *Mon nom est sans mémoire* est une véritable réécriture, dont la version italienne constitue l'original. Pour cette raison, le passage qui suit est plus long et plus développé que le passage correspondant en français : « *Inventa* », mi dice Jacques. *“Immagina, crea, racconta. Non stai scrivendo un libro di storia, stai scrivendo un romanzo.”* “È la mia storia, Jacques. È il passato della mia famiglia. A me interessa la verità, altrimenti che senso ha parlare di mio nonno?” *Quando gli ho annunciato che volevo raccontare la storia della mia famiglia, ha detto che non gli sembrava affatto una buona idea. Ha detto che non capiva che cosa io cercassi esattamente di provare o comprendere. Ha detto: “Hai deciso di trovare il modo di farti del male anche quando scrivi? E poi, non sei tu la prima a sostenere che tra la verità storica e la verità narrativa c'è un abisso?”* (Marzano, 2021, p. 37).

<sup>7</sup> « È vero, è così che gli ho detto quando ho provato a spiegargli il perché di questo libro: è soprattutto quando si racconta la propria storia che si inventa. Gli ho detto che il passato si muove e cambia di continuo, esattamente come il presente. Gli ho detto: “Sarà solo la mia versione dei fatti, niente a che vedere con ciò che, forse, è accaduto davvero!” » (Ce passage ne figure pas dans la version française).

« *Bloody Cow* » est un texte à caractère quasi journalistique sur la maladie de la vache folle, ses effets sociaux, et l'histoire d'une de ses victimes. Ce deuxième texte a été remplacé dans une édition successive (2019) par un autre dont le titre est « *Dalle torri, dalle cucine*<sup>9</sup> », consacré à la destinée des chefs du restaurant *Windows on the world*, situé au sommet à une des tours jumelles, après l'attentat de 2001 qui les a détruites. Dans les deux cas, le choix d'associer un texte plus ouvertement référentiel à la narration principale permet à l'auteure d'approfondir sa réflexion sur la nourriture, mais aussi de s'exprimer par un genre plus franchement définissable (notamment le reportage) et dont le lecteur attend un degré élevé de référentialité. Le texte plus narratif ne pourrait pas être associé à l'autre si ce n'était pour (et par) la personnalité de l'auteure. Puisqu'elles sont associées aux textes référentiels, les micro-histoires constituant la première partie du tome peuvent d'autant plus être interprétées comme des exemples de la signification politique et collective de tout rapport avec la nourriture. Par ailleurs *Cibo* porte l'indication « roman » en couverture, une définition qui devrait logiquement s'appliquer aux deux textes qui le composent.

En outre, « *Dalle torri, dalle cucine* » raconte, à travers une mise en abyme, l'histoire de sa propre élaboration, à partir des vicissitudes de l'écrivaine lors d'un voyage à New York, ainsi que l'histoire de l'élimination de « *Bloody cow* ». Cela confirme que la nourriture ne constitue pas vraiment un contenu, mais un repère dont la cohérence et l'intérêt dépendent uniquement de la personnalité de l'auteure. Réciproquement, il est évident que la finalité de ces textes plus informatifs citant leurs sources n'est pas l'information. Toute donnée devient secondaire par rapport à la narration de ce que ces recherches ont signifié pour la narratrice, parce que les textes informatifs sont une émanation de l'auteure, à l'instar du texte narratif.

## Noms et prénoms

Albinati déclare dans sa notice avoir remanié les données réelles. En revanche, dans *Stirpe e vergogna*, aucun nom ni prénom n'a changé. Même quand il s'agit d'accuser ses contemporains de sympathie pour le fascisme<sup>10</sup> ou d'exposer les détails intimes de la vie de ses proches<sup>11</sup>, Marzano ne rechigne pas, tout en affirmant pourtant, comme nous l'avons vu, qu'on invente quand on parle de soi.

---

<sup>8</sup> « *BLOODY COW Quasi un epilogo morale* ». (Janeczek, 2002, p. 231).

<sup>9</sup> Helena Janeczek, *Cibo*, 2019, p. 239. La traduction littérale de ce titre est « Depuis les tours, depuis les cuisines ».

<sup>10</sup> Par exemple, quand il s'agit de Tonino Guarino, qui a écrit un livre sur sa propre famille, proche de celle de Marzano, en minimisant l'impact du fascisme sur la communauté juive locale (Marzano, 2021, p. 152).

<sup>11</sup> Par exemple, la narratrice parle de l'homosexualité de son frère en spécifiant son nom, son prénom et d'autres coordonnées qui le rendent clairement identifiable (Marzano, 2021, p. 288 ; p. 328, entre autres), ou des comportements névrotiques de son père.

Les affirmations de Janeczek pourraient mettre en perspective et en rapport réciproque ces deux positions, en intégrant aussi celle que cette auteure assume dans *Cibo*. Cette œuvre assemble les narrations d'un personnage qui s'appelle Elena (ce qui correspond à la prononciation italienne du prénom de l'auteure). Les anecdotes autobiographiques correspondent toutes à celles citées dans d'autres œuvres de la même auteure qui sont plus clairement présentées comme autobiographiques. Interrogée sur l'indication « roman » affichée dans le paratexte, un choix peu commun en Italie, spécialement au moment de la publication de *Cibo*, l'auteure s'est défendue en mettant en avant le fait que dans le champ littéraire italien, cette définition n'est pas probatoire :

Je crois qu'aujourd'hui, dans le domaine éditorial italien, on définit pratiquement tout comme roman. De manière générale je crois que mes œuvres peuvent être définies des romans [...]. *Cibo* peut être défini comme roman ou non. Un écrivain comme Xavier Cercas définit comme romans même ses œuvres qui ne sont pas inventées [...]. Il est toujours difficile de décider ce qu'est un roman à tous les effets, mais à la fin le roman « mange » pratiquement n'importe quelle autre forme<sup>12</sup>. (Ghinelli, 2024, inédit. Je traduis).

D'autre part, concernant la discrédence entre certains noms propres de personnages indiquant de toute évidence la même personne dans deux romans différents, l'auteure a répondu :

Oui, cela dépend du fait que dans *Cibo* j'ai voulu « habiller les nudités », pour ainsi dire, j'ai voulu essayer la modalité autofictionnelle, et donc j'ai décidé de changer les noms. En revanche, dans *Le rondini di Montecassino*, j'ai voulu reprendre la responsabilité entière de ce que j'écrivais, aussi parce que les personnes à propos desquelles j'écris, je veux les commémorer et je suis prête à prendre des risques pour elles<sup>13</sup>. (Ghinelli, 2024, inédit. Je traduis).

En somme, dans la perspective de Janeczek, l'appartenance à un genre littéraire et le changement des prénoms semblent moins concerner la factualité qu'une assimilation aux usages éditoriaux d'un côté et une volonté d'expérimentation littéraire de l'autre. Au-delà de ce positionnement, il est en tout cas envisageable qu'une écriture de soi très fidèle à la réalité change les noms des personnages – voire des personnes – concernées pour des raisons liées au respect de la vie privée ou à l'éthique en général.

---

<sup>12</sup> « Io credo che oggi, nell'ambito editoriale italiano, si definisca praticamente tutto come romanzo. In linea di massima credo che le mie opere si possano definire romanzi [...]. *Cibo* può essere definito romanzo oppure no. Uno scrittore come Xavier Cercas definisce romanzi anche le sue opere non inventate [...]. È sempre un po' difficile decidere che cosa sia un romanzo a tutti gli effetti, ma alla fine il romanzo si mangia praticamente qualsiasi altra possibile forma ».

<sup>13</sup> « Sì, dipende dal fatto che in *Cibo* ho "messo i mutandoni", per così dire, ho voluto provare la modalità autofinzionale e quindi ho deciso di cambiare i nomi. Invece con *Le rondini* ho voluto tornare a prendermi la piena responsabilità di ciò che scrivo, anche perché quelle sono le persone di cui scrivo, che voglio commemorare e per le quali sono disposta a correre dei rischi ».

## « Soi » et éthique

Les observations que les critiques ont faites et continuent à faire concernant *Gomorra* de Saviano peuvent être déclinées de manière pertinente pour les œuvres de notre corpus :

La véridiction du texte a lieu surtout à travers l'exhibition de la partialité du point de vue du narrateur-protagoniste, et de son engagement émotionnel dans les vicissitudes narrées : c'est ainsi dans *Gomorra* et dans *L'abusivo*, mais aussi, par exemple, dans *Cibo*, d'Helena Janeczek, dans les narrations d'Affinati entre journal et essai et dans beaucoup d'autres<sup>14</sup> (Palumbo Mosca, 2014, p. 145, je traduis).

Cette perspective relativise l'importance de l'adhésion du narrateur à la réalité. La question de l'empathie du narrateur et du lecteur avec lui, à laquelle Palumbo Mosca fait allusion et qui a été approfondie par d'autres critiques de *Gomorra*<sup>15</sup>, offre une autre perspective utile sur la figure du narrateur. Si l'auteur se narre comme un témoin crédible, les lecteurs seront davantage prêts à entrer en empathie avec le personnage qui l'incarne et à adopter son point de vue. Mais pour se narrer comme un personnage crédible, il doit mettre en avant des données qui le concernent, qui soient raisonnablement vraies et qui correspondent à son profil public. En outre, il doit montrer un certain engagement dans le sujet qu'il a choisi. Ainsi, par exemple, chaque découverte concernant la vie du grand-père de Marzano est relatée à travers les émotions et les actions de la narratrice. Seulement là, quand elle aura obtenu que le lecteur l'identifie avec la narratrice et qu'il lui fasse confiance, l'auteure pourra espérer avoir un impact sur le lecteur. Si cet impact est la finalité ultime, peu importe que la référentialité soit parfois approximative ou « ajustée ». Le message passera car l'auteur, et non un narrateur quelconque, s'en porte garant<sup>16</sup>. Des mécanismes du même type opèrent dans *La Scuola cattolica* au moment de la narration détaillée de nombreux échanges d'emails entre les anciens copains de classe du narrateur, écrits pour organiser un dîner de classe (Albinati, 2016, pp. 1259-1269). Ces échanges ne sont pas indispensables à l'avancement des réflexions qui intéressent l'auteur et auraient pu être expurgés ou résumés en quelques mots. Au contraire, leur fonction narrative est de créer un effet de réel, d'intimité avec le narrateur, et surtout avec l'auteur. De manière semblable, les

---

<sup>14</sup> « La veridizione del testo avviene soprattutto attraverso l'esibizione della parzialità del punto di vista del narratore-protagonista, e del suo coinvolgimento emotivo nella vicenda: è così in *Gomorra* e nell'*Abusivo*, ma anche, ad esempio, in *Cibo*, di Helena Janeczek, nelle narrazioni diaristico-saggistiche di Affinati, e in molte altre ».

<sup>15</sup> Parmi les nombreuses contributions qui approfondissent cet aspect, citons par exemple Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, op. cit., p. 72, ou encore Alberto Casadei, « La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra », op. cit., p. 18-19.

<sup>16</sup> Ces réflexions sont en ligne avec les objections de Walter Siti (Siti, 2021) synthétisées en partie dans la note 1 du présent article.

considérations idéologiques que Janeczek fait dans *Bloody Cow* sont plus facilement partageables parce que le lecteur vient de lire la narration du rapport d'Elena avec la nourriture. Les effets de métalepse obtenus par des phrases comme « Michela Marzano n'existe pas<sup>17</sup> » (Marzano, 2022, p. 15), le fulgurant incipit de *Stirpe e Vergogna*, contribuent également à la mobilisation d'une relation éthique. En étudiant la métalepse dans les récits fictionnels, Lavocat a observé que « ce sont la réverbération de la réalité dans l'œuvre de fiction et la relation entre le créateur et sa créature qui sont au cœur de la métalepse », que cette relation est essentiellement « éthique » et que « ce sont souvent une révolte et, exceptionnellement, un renoncement d'ordre éthique qui marquent l'accès du personnage à la conscience de soi et à l'indépendance existentielle que le lecteur ou le spectateur lui accorde libéralement, en dépit de l'impossibilité que cela recouvre » (Lavocat, 2016, p. 519). Nous ne pouvons pas développer ici les similitudes et les différences de la manifestation de cette relation éthique dans les textes en examen, mais les mots-clés de Lavocat sont particulièrement suggestifs si on les transpose à une situation dans laquelle les personnages ayant une relation avec les auteurs sont leurs propres alter-egos.

## La mise en récit

La seule manière de minimiser les effets du biais critique dénoncé par Siti (voir note 1 de cette contribution) c'est-à-dire la focalisation exclusive sur l'efficacité dont découlerait la perception d'une généralisation de la littérature de réparation, est de prendre en considération aussi les aspects esthétiques et plus généralement formels. *Stirpe e Vergogna*, par exemple, est très construit, malgré son apparente fragmentation. Ce qui nous empêche de considérer cette œuvre comme le simple journal d'une recherche généalogique est avant tout sa structure : la narration d'un moment de crise est suivie de l'expression de la volonté de la narratrice d'un retour à ses racines. Ce retour aux racines est justifié par une quête d'identité personnelle, mais il se transforme en une enquête qui s'instaure à son tour à partir du trauma national dû à la dictature fasciste et se termine par la révision des rapports difficiles de la narratrice avec certains membres de sa famille. Il s'agit là du développement narratif d'une structure classique de crise identitaire : crise, épreuves (dont celle de faire face au fascisme du grand-père), résolution et réconciliation.

Au cœur de *Cibo* émerge l'identité de la narratrice et spécifiquement celle de son rapport avec la nourriture, avec son corps et avec son père. Ce n'est qu'après la mort de celui-ci que l'alter-ego de l'auteure a découvert que le nom de famille qu'ils

---

<sup>17</sup> « Michela Marzano non esiste » (Marzano, 2021, p. 13)

ont en commun a été inventé de toute pièce par son père pour échapper aux persécutions nazies. Ce n'est donc pas par le biais des liens usuels, comme celui du nom, qu'elle narre son lien unique avec son père ainsi que sa propre identité, mais par le biais de la nourriture. L'intrigue principale du roman s'ouvre en effet avec un souvenir culinaire concernant la filiation du côté paternel et se termine sur son banquet funéraire. Encore une fois, le récit des événements, qu'ils soient réels ou fictifs, est arrangé sur la base de *topoi*, de correspondances et d'analogies qui appartiennent moins à la vie réelle qu'au domaine littéraire.

Par ailleurs, dans la notice spécifiant que son texte mélange différents degrés d'adhésion aux faits, Albinati écrit : « Si, en maniant des vérités personnelles j'ai causé honte et souffrance, je n'en souffre pas et je n'en ai pas honte, à moins que le résultat ne soit jugé médiocre, le cas échéant, je sentirais devoir des excuses à ceux qui ont été victime de ma mesquinerie sans scrupules. À partir de mes lecteurs<sup>18</sup> ». (Albinati, 2016, p. 1294. Je traduis).

En somme, ces auteurs peuvent bien créer un effet de spontanéité, de réalisme ou de naturalisme, mais ils n'obtiennent ces effets que par des artifices formels. Ce n'est qu'en reconnaissant d'abord l'existence de ces artifices que les chercheurs pourront s'interroger non pas sur l'efficacité et l'obtention d'un résultat d'un texte finalisé, mais sur l'adéquation technique et esthétique de ces artifices formels et sur le sens de ces œuvres.



Est-ce que nous pouvons considérer les œuvres du corpus comme des écritures de soi ? Si nous apprécions celles-ci comme un genre littéraire dont la marque stylistique essentielle est la spontanéité ou le caractère peu travaillé, elles n'auront aucune intersection avec les œuvres du corpus. Nous avons en effet montré que *Stirpe e Vergogna*, *Cibo* et *La Scuola cattolica* affichent un travail formel et une mise en récit d'envergure (indépendamment de la qualité de chaque œuvre). En revanche, si nous considérons les écritures de soi comme un genre littéraire se servant de mises en récit, d'un apport important de factualité et qui se situe à l'intersection thématique entre les préoccupations individuelles spécifiques et une réflexion de type sociologique, alors ces œuvres pourraient aussi être lues comme des écritures de soi.

Cette indécidabilité est dans l'air du temps, puisque la réalité est constamment mise en récit dans les réseaux sociaux qui, en ce sens, permettent de dépasser l'aporie

---

<sup>18</sup> « *Se maneggiando verità personali ho causato vergogna e sofferenza non ne soffro e non me ne vergogno, a meno che il risultato sia giudicato mediocre, nel qual caso mi sentirei di dovere delle scuse a chi è stato vittima della mia spregiudicata pochezza. A cominciare dai lettori* ».

entre fiction et diction. Par conséquent, notre positionnement critique face à ces œuvres devrait se dégager de la dichotomie genettienne pour se concentrer sur l'analyse de la forme. Comme les mots d'Albinati dans sa notice l'expriment clairement, la honte pour l'auteur ne consiste pas dans le remaniement des faits - après tout Marzano aussi admet inventer sa propre histoire de famille et Janeczek parle de roman même pour les récits factuels- mais elle consisterait dans la production d'un travail (esthétiquement) médiocre. En ce sens, nous pourrions rapprocher le style de l'élan éthique. Les deux composantes coexistent dans la « première personne » narrante les textes qui se montre vulnérable et par conséquent fiable, surtout grâce à des outils formels. Dans le corpus, le « soi » devient un critère formel qui préside à l'organisation, à l'agencement, bref, à la littéarité du texte.

Nous pouvons alors envisager une conception plus fluide des genres littéraires et notamment des écritures de soi, selon laquelle les éléments fictionnels ne feraient qu'amplifier l'élan éthique du texte car ils permettraient aux informations d'impliquer émotivement le lecteur. N'oublions pas, en effet, que la contemporanéité est aussi l'époque du *deep fake*, dans le contexte duquel on peut donner des preuves de ce qui n'a pas eu lieu. Les preuves et la citation de sources n'ont plus du tout la même emprise qu'avant, et la vérité devient de plus en plus un paysage intérieur, auquel on n'adhère qu'en fonction d'un choix. Ainsi, le soin formel devient dans le corpus le signe d'une éthique qui n'a plus besoin d'être liée à une référentialité littérale. D'autre part, les narrations indiscutablement admises comme écritures de soi - les mémoires, les autobiographies, les journaux - ne nous fascinent-elles pas justement parce qu'elles sont mises en récit ou stylistiquement soignées ?

Pour revenir à notre corpus et aux dizaines d'œuvres qui se fondent sur des faits et sur un profil de narrateur coïncidant avec celui de l'auteur, il est temps de dépasser le simple constat de leurs caractéristiques. Nous ne comprendrons profondément ces textes que quand nous adopterons une vision qui puisse rendre compte d'une identité moins liée aux catégories traditionnelles du vrai et du faux et plus plastique et relationnelle. Les œuvres du corpus permettent des relations entre le lecteur et l'auteur en déformant du même coup le « soi » de ce dernier. L'expression littéraire, au-delà des proportions entre éléments factuels et fictionnels, est dans ces textes un moyen de partage profond avec l'identité de l'auteur. Pour le dire avec les mots de Janeczek :

Mais le faux nom de mon père est mon nom de famille. C'est avec celui-ci que je suis née et que j'ai grandi, j'en ai expliqué l'origine des milliers de fois, et on me prend souvent pour une immigrée, pour une *badante*, voire pour une femme facile car en Italie, aujourd'hui, je porte un nom slave. Comment puis-je considérer

comme faux quelque chose qui m'a imprimé sa marque ? comment pourrait l'être ce nom auquel mon père doit sa vie, et moi la mienne ? qu'est-ce qu'une mystification quand elle s'incarne, quand elle possède le vrai pouvoir de modifier le cours de l'histoire, quand elle agit sur la réalité et que celle-ci, à son tour, en est transformée ? que devient le mensonge lorsqu'il est salvateur<sup>19</sup> ? (Janeczek, 2012, p. 15-16)

---

<sup>19</sup> « *Ma il nome falso di mio padre è il mio cognome. Con quello sono nata e cresciuta, ne ho spiegato mille volte l'origine, e finisco spesso scambiata per immigrata, per badante, persino per donna facile perché in Italia, oggi, porto un cognome slavo. Come posso considerare falso qualcosa che mi ha impresso il suo marchio? Come può esserlo quel nome al quale mio padre deve la vita e io la mia? Che cos'è una finzione quando si incarna, quando detiene il vero potere di modificare il corso della storia, quando agisce sulla realtà e ne viene trasformata a sua volta? Cosa diventa la menzogna quando è salvifica ?* » (Janeczek, 2010, p. 13) Je souligne que dans la version originale, le mot qui a été traduit en français par Marguerite Pozzoli comme mystification est *finzione*, fiction.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- Albinati Edoardo, *La Scuola cattolica*, Milan, Rizzoli, 2016.
- Barengi Mario, « Prima di Gomorra », préface à Ricciardi Stefania, *Gli artifici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 7-11.
- Benvenuti Giuliana, *Il Romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Rome, Carocci, 2012.
- Casadei Alberto, « La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria Gomorra », Ranieri Polese (éd), *Almanacco Guanda : Il romanzo della politica la politica nel romanzo*, Parme, Guanda, 2008, p. 17-26.
- Cinquegrani Alessandro, *I Personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Rome, Carocci, 2024.
- Dal Lago Alessandro, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee con una postilla sul declino dello spirito critico in Italia : non si scherza coi santi!*, Rome, Manifestolibri, 2010.
- Donnarumma Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologne, il Mulino, 2014.
- Gefen Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017.
- Ghinelli Paola, « Intervista a Helena Janeczek », Paris, 27 février 2024, inédit.
- Janeczek Helena, *Cibo*, Milan, Mondadori, 2002.
- Janeczek Helena, *Les Hirondelles de Montecassino* (2010) trad. Marguerite Pozzoli, Arles, Actes Sud 2012.
- Janeczek Helena, *Cibo*, Milan, Guanda 2019.
- Lavocat Françoise, *Fait et Fiction*, Paris, Seuil, 2016.
- Lavocat Françoise, « Mimesis, fiction, paradoxes », *Methodos* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 27 avril 2010, consulté le 16 septembre 2024. DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.2428>
- Luperini Romano, *La Rancura*, Milan, Mondadori, 2016.
- Marchese Lorenzo, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Marzano Michela, *Stirpe e Vergogna*, Milan, Rizzoli, 2021.
- Marzano Michela, *Mon Nom est sans mémoire*, Paris, Stock, 2022.
- Melchiorre Matteo, *La banda della superstrada Fenadora-Anzù*, Bari, Laterza, 2011.
- Palumbo Mosca Raffaello, *L'Invenzione del vero*, Rome, Gaffi, 2014.
- Polese Ranieri (éd), *Almanacco Guanda : Il romanzo della politica la politica nel romanzo*, Parme, Guanda, 2008.
- Saviano Roberto, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milan, Mondadori, 2006.

Scurati Antonio *Il Tempo migliore della nostra vita*, Milan, Bompiani, 2015.

Simonetti Gianluigi, *La Letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2018.

Siti Walter, *Il dio impossibile: Scuola di nudo, Un dolore normale, Troppi paradisi*, (1994, 1999 et 2006 respectivement), Milan, Rizzoli, 2014.

Siti Walter, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milan, Rizzoli, 2021.

Vinci Simona *Prima verità*, Turin, Einaudi, 2016.

Wu Ming, *New Italian Epic*, Turin, Einaudi, 2009.

Zamboni Massimo, *La trionferà*, Turin, Einaudi, 2021.

Zinato Emanuele, *L'Estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Rome, Treccani, 2020.

## PLAN

---

- [La littérature italienne contemporaine après Gomorra et le corpus](#)
- [Quelles limites pour le « soi » ?](#)
- [Noms et prénoms](#)
- [« Soi » et éthique](#)
- [La mise en récit](#)

## AUTEUR

---

Paola Ghinelli

[Voir ses autres contributions](#)

Université de la Sorbonne Nouvelle, [paola.ghinelli@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:paola.ghinelli@sorbonne-nouvelle.fr)