



**HAL**  
open science

## Wu Ming met les mains dans le cambouis

Irene Cacopardi, Isabelle Felici, Marta Massel, Wu Ming 2

► **To cite this version:**

Irene Cacopardi, Isabelle Felici, Marta Massel, Wu Ming 2. Wu Ming met les mains dans le cambouis. Isabelle Felici. Pratiques collectives - pratiques du collectif 2019, , pp.199-222, 2019. hal-03350303

**HAL Id: hal-03350303**

**<https://hal.science/hal-03350303>**

Submitted on 3 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Wu Ming met les mains dans le cambouis

*Irene Cacopardi, Isabelle Felici, Marta Massel,  
Wu Ming 2*

L'« atelier narratif Wu Ming » se donne pour but de promouvoir les histoires et la centralité des grands récits en refusant « la notoriété figée de la vedette<sup>1</sup> ». Wu Ming souhaite rester « opaque envers les médias » mais transparent envers son public, qu'il préfère rencontrer en chair et en os. C'est ainsi que Wu Ming 2 est intervenu au colloque international dont le présent volume recueille les actes. En marge de son intervention, il a accepté de répondre aux questions des étudiants du département de licence d'italien de l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Sont ici proposés la retranscription de l'intervention de Wu Ming 2, qui retrace l'histoire de l'écriture collective en Italie et explique la méthode de travail utilisée par le collectif, et la traduction de l'entretien accordé aux étudiants, au cours duquel Wu Ming 2 livre les coulisses du travail d'écriture du collectif. On découvre ainsi la genèse des romans *Timira* et *Asce di guerra*, qui se caractérise par la crainte de « coloniser » les histoires d'autrui, le roman *L'Invisibile ovunque*, sorti quelque temps avant la venue de Wu Ming 2 à Montpellier, et les projets collectifs nés dans le Web. Wu Ming s'invite ensuite à la Comédie du Livre de

---

1. Tommaso de Lorenzis, introduction au recueil *Giap! Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Turin, Einaudi, 2003.

Montpellier, grâce aux étudiants de licence d'italien qui ont fait découvrir le collectif d'écrivains italien au public francophone.

*Irene Cacopardi : Nous accueillons Wu Ming 2, un des membres fondateurs du collectif Wu Ming qui a gentiment accepté de participer à cette rencontre. Il a choisi d'aborder plusieurs expériences d'écriture collective qui ont eu lieu en Italie et de nous expliquer la méthode de travail du collectif.*

Wu Ming 2 : Bonsoir à toutes et à tous. Comme l'a dit Irene, je vais vous présenter plusieurs expériences d'écriture collective en rapport avec l'activité de Wu Ming. En 1995, lorsque nous avons conçu l'idée d'écrire un roman collectif, nous n'avions pas beaucoup d'exemples à suivre, mais il y avait Homère, la Bible, des textes dont nous ne connaissions pas très bien la méthode de co-élaboration collaborative mais dont nous savions qu'ils étaient le résultat d'un processus beaucoup trop lent pour nous. Internet était encore très récent, Wikipédia n'existait pas et, dans la littérature italienne, il n'y avait qu'un seul roman collectif futuriste écrit par Tommaso Marinetti avec le *Gruppo dei Dieci*, dix auteurs qui avaient publié, sous le titre *Lo Zar è morto* (Le tzar est mort), un roman alors inconnu. Il y avait cependant un exemple très célèbre, plutôt un essai qu'un texte narratif : *Lettera a una Professoressa*<sup>1</sup> écrit par les élèves de l'école de Barbiana, un petit village dans les montagnes entre Bologne, ma ville, et Florence. Dans les années cinquante-soixante, c'est un prêtre qui s'occupait de cette école, Don Lorenzo Milani, qui a suscité beaucoup de controverses par ses prises de position contre la culture bourgeoise, même si aujourd'hui il est célébré et cité un peu par tout le monde en Italie. Bien que ses écrits ne contiennent pas la moindre trace de marxisme, il conseillait à ses élèves de lire les *Lettres de prisons* d'Antonio Gramsci et en 1958 le Saint-Office lui avait reproché son esprit prolétarien. À l'occasion du trente-sixième anniversaire des accords du Latran, le congrès des aumôniers militaires italiens avait dénoncé l'objection de conscience comme une insulte aux morts pour la patrie et une lâcheté qui ne suivait pas

---

1. Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa* (1967), Libreria Editrice Fiorentina, Florence, 1996. Le texte a été traduit en français par Michel Thurlotte sous le titre *Lettre à une maîtresse d'école*, rédigée collectivement par huit anciens élèves de la classe de Milani à Barbiana, Paris, Éditions Mercure de France, 1968.

les commandements chrétiens de l'amour du prochain. Bien qu'il ait été respectueux du rôle du prêtre envers le peuple, Don Lorenzo Milani s'était ouvertement opposé aux directives de l'Église et avait riposté en disant qu'il préférerait l'opposition des opprimés contre leurs oppresseurs à celle des nationaux contre les étrangers.

Le texte de la *Lettera a una Professoressa* s'adressait à une maîtresse d'école qui avait recalé un élève, lequel était allé ensuite étudier à Barbiana et avait réussi son examen de fin d'études. Il dénonçait les privilèges de classe dans l'école italienne des années cinquante. Il prenait ses distances par rapport à la tradition de l'enseignement, insistait sur le caractère communautaire du processus d'éducation, s'insurgeait contre toute sélection dans la scolarité obligatoire et dénonçait l'injustice du système de notation comme instrument d'homologation sociale. Il proposait une évaluation des processus de formation permettant de juger la capacité de l'élève à utiliser un savoir, une compétence. Même si Don Lorenzo Milani est mort en 1967, ses idées ont exercé une forte influence sur les mouvements de 1968 dans les écoles italiennes.

Comme pour les élèves de Barbiana qui ont été capables d'écrire un tel texte, le point de départ de l'écriture collective est d'avoir quelque chose d'important à dire, de ressentir le besoin de faire entendre la voix d'un groupe marginal et d'avoir une idée précise du destinataire. Une fois le thème décidé, chacun écrit ce qu'il pense sur un bout de papier, si possible une seule idée par feuille, puis on lit tout tous ensemble et on classe les différents textes en catégories et en sous-thèmes. Puis on en discute et on s'interroge sur la pertinence d'autres thèmes. Quand la discussion est terminée, on écrit encore sur des bouts de papier jusqu'à ce que tous les sujets soient épuisés. À ce moment-là, on examine les différentes catégories et on essaie de synthétiser en deux ou trois phrases. Dans la phase suivante, il faut organiser le discours, décider de l'ordre de classement : quel sujet mettre en premier, en deuxième, etc. Si on voit qu'il y a un vide dans la séquence logique, on le remplit en suivant la même méthode. Puis on lit le document en entier, on discute chaque mot, on essaie des solutions alternatives, on les intègre et, voilà, le texte est prêt.

Bien que j'aie utilisé une version de cette méthode pour l'écriture collaborative littéraire et narrative au cours des ateliers que j'anime,

et que j'espère avoir le temps d'évoquer, ce n'est pas ainsi que nous avons commencé à travailler avec les autres membres du collectif Wu Ming. En effet, à quatre <sup>1</sup>, nous avons décidé de ne pas utiliser de méthode mais de travailler de façon sauvage, pour ainsi dire. Notre interaction a beaucoup changé depuis, mais je peux quand même en décrire les principales étapes. Il faut d'abord dire que nous écrivons surtout des romans historiques ; la première chose à faire est donc de décider de l'époque : quel grand récit historique voulons-nous critiquer avec les instruments de la fiction, de la vraisemblance, de la recherche en archives, de l'hypothèse narrative ? Une fois que nous sommes tombés d'accord sur le sujet, nous commençons les recherches. C'est nécessaire parce que, souvent, la seule chose que nous connaissons de l'époque en question, choisie justement parce que nous en voulons savoir plus, c'est le grand récit historique. Nous partageons les livres que nous avons lus, nous échangeons des résumés, des schémas et nous commençons ainsi à cibler les personnages, à penser à un scénario, une intrigue. C'est le moment de discuter les différentes alternatives : qui voudrait telle scène, qui telle autre. Au cours de ces discussions, nous n'essayons pas de convaincre les autres mais d'expliquer, de bien faire entendre l'idée de chacun. Les autres écoutent pour comprendre, pas pour faire plaisir à l'autre, « Bon, allez, je t'écoute ». Chacun accepte le fait que, comme le dit Paul Ricoeur, il y a une part de vérité qui toujours nous échappe et que nous devons donc écouter.

Il y a toujours beaucoup d'idées différentes. Comment choisir ? Nous utilisons la méthode que nous appelons « la *mediazione a rialzo* », la médiation vers le haut, c'est-à-dire que, face à trois idées différentes, nous ne cherchons pas le noyau qui annulerait les différences, le dénominateur commun, mais au contraire « le multiple commun ». Face à trois idées, il faut en trouver une quatrième plus radicale, qui contient les trois autres et qui suscite plus d'enthousiasme que les idées de départ. Puis nous écrivons, nous décidons de l'intrigue et nous faisons un scénario pour chaque chapitre. De chapitre en chapitre, il faut décider de ce qui se passe : les personnages se rencontrent-ils, que se disent-ils, que font-ils, etc. Il y a aussi la question du style littéraire, même si selon moi ce n'est

---

1. De cinq membres, le collectif Wu Ming est passé à quatre et maintenant à trois.

pas vraiment un problème parce que quand on commence à écrire, il faut forcément chercher un style. Personne ne naît avec un style comme avec un ADN. Cette recherche peut se faire de façon collaborative et collective. L'individu fait cette recherche pour trouver sa voix, une voix dont n'importe qui, s'il l'entend, pourra dire « voilà c'est lui ». C'est comme en musique : les musiciens commencent souvent en imitant quelqu'un d'autre avant de trouver leur propre voix. Cette recherche, l'individu la fait individuellement tandis que le *con-dividu*, selon le nom que nous donnons à notre collectif, la fait con-dividuellement, c'est-à-dire d'une façon collaborative, co-élaborative et conviviale. Je pense aussi qu'un auteur a des styles différents selon le roman qu'il écrit. Nous trouvons le style qui convient pour le roman en cours en faisant des expériences : chacun prend un chapitre comme devoir à faire à la maison et nous écrivons en « parallèle horizontal ». J'écris le premier chapitre, mon camarade écrit le deuxième, etc., en parallèle. Je peux aussi écrire le troisième chapitre parce que je sais ce qui se passe dans les deux premiers, puisque nous l'avons décidé ensemble. Il arrive souvent qu'au moment d'écrire, on ne puisse pas faire ce qui a été décidé ensemble. Au moment de le mettre sur la page, le personnage veut faire quelque chose de différent ou n'est pas prêt pour faire ce qu'on avait décidé qu'il fasse. Donc nous échangeons des commentaires, « voilà, je suis en train de changer quelque chose », « là, je me suis rendu compte que le personnage doit changer un peu et donc vous devez tenir compte de ce changement en écrivant votre chapitre ». Quand chacun a terminé son devoir, il l'envoie aux autres par courriel, tout le monde le lit et fait des commentaires. Et surtout nous nous rencontrons deux ou trois fois par semaine pour lire à haute voix ce que nous avons écrit. Les autres peuvent dire « Je changerais cette phrase ». À cette phase de l'écriture, nous commentons surtout l'intrigue, la langue arrive plus tard. Il n'est pas seulement question de méthode mais surtout de confiance pour régler les problèmes socio-affectifs. C'est-à-dire que chacun sait que l'interaction fonctionne parce que chacun veut que le résultat soit le meilleur possible. Il n'y a pas de motivation personnelle et chacun en est conscient : mon camarade, mon ami dit quelque chose à propos de mon chapitre uniquement parce qu'il veut, comme moi, produire le meilleur chapitre possible. Le travail continue parce que, depuis

vingt ans, chacun de nous a vu qu'en procédant ainsi son chapitre s'améliore, devient quelque chose de différent mais plus puissant que le chapitre original. Je crois que c'est un processus très important aussi pour écrire en solo. Nous écrivons des romans solistes parce que c'est comme cela qu'on apprend à « tuer ses enfants » : pour un auteur je pense que la chose la plus difficile est de se dire « bon, j'ai bossé pendant trois jours, j'ai écrit ce chapitre et je ne peux pas l'utiliser parce que l'intrigue, l'histoire est allée d'un autre côté. Ou bien je me suis rendu compte que j'ai passé trois jours là-dessus mais que ce n'est pas bon ». Seul, c'est plus difficile de décider si c'est bon ou pas. Un jour c'est génial, le lendemain, c'est de la merde, tandis que si tu as trois amis de confiance qui tout de suite te donnent un avis, « C'est bon » ou bien « Il faut changer ça », tu as moins de blocages, moins de difficultés à écrire.

Si un chapitre ne reçoit pas de commentaires, nous le gardons en réserve. Parfois, nous intégrons les remarques pendant la réunion ou il arrive que quelqu'un ait déjà écrit des alternatives, « Ces dialogues ne marchent pas, j'ai déjà écrit autre chose ». Mais la plupart du temps il y a beaucoup de remarques, alors celui qui en a fait le plus doit prendre le chapitre comme devoir à la maison. Il ne doit pas le réécrire en suivant l'idée qu'il se fait du chapitre mais selon les idées exprimées pendant la réunion. Quand tous les chapitres prévus sont terminés, il faut relire à haute voix tout le roman. Ce sont des romans de huit cents pages donc il faut environ dix jours pour les relire et là tout le monde peut dire « Je changerais ce mot, cette phrase, je changerais l'adjectif ou peut-être le verbe ». Je pense qu'il n'y a pas de chef à l'intérieur du groupe, nous décidons toujours à l'unanimité, et il n'y a pas de division du travail selon des spécialités, c'est-à-dire que tout le monde peut tout faire. Il n'y a pas le spécialiste des dialogues, le spécialiste des personnages sympas, des personnages méchants, etc.

La différence entre l'écriture collective conviviale que nous pratiquons et l'écriture industrielle collective du groupe SIC, *Scrittura industriali collettive*<sup>1</sup>, née grâce à l'étude de la méthode de Wu Ming et aux échanges entre SIC et Wu Ming, tient justement

---

1. Gregorio Magini, un des membres fondateurs du projet SIC, a participé à la journée d'études sur *Le Scrittura collettive in Italia*, organisée le 7 décembre 2017, à l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

à ce fonctionnement. Dans le projet SIC, il y a des directeurs, tout le monde écrit mais, au sein des groupes de cinquante ou soixante individus, il n'y en a que quatre ou cinq qui décident quel chapitre utiliser ou pas. Un roman a été écrit en suivant cette méthode SIC : *In territorio nemico* (En territoire ennemi) dont on dit qu'il est l'œuvre de cent quinze personnes. En fait trente-cinq personnes l'ont réellement écrit et les autres ont donné des conseils. Je figure parmi les auteurs de ce roman, alors que je n'en ai lu que quelques passages sur lesquels je n'ai fait que donner quelques conseils. Contrairement au collectif Wu Ming, dans le projet SIC, il y a une hiérarchie à l'intérieur du groupe.

Je ne sais pas si j'ai le temps de parler longuement des ateliers. Je pense qu'il est intéressant de remarquer que la pratique collective que nous avons expérimentée a conduit à la naissance d'autres collectifs, soit autour de notre blog, Giap, soit avec les laboratoires d'écriture collaborative, les Wu Ming Lab, que nous avons organisés au cours des dernières années à la demande de groupes qui voulaient apprendre à écrire ensemble des narrations. Il s'agit par exemple de groupes qui s'opposent aux grands projets inutiles, dangereux et imposés, comme le TAV en Val de Suse, ou qui se sont opposés à la foire internationale de Milan, ou bien des ouvriers de la Fédération italienne des ouvriers métallurgiques<sup>1</sup>. Tous ces groupes voulaient produire une critique narrative, faite par le biais de récits écrits de façon collective. Nous avons appliqué une méthode qui s'inspire de celle de l'école de Barbiana. D'abord on discute ensemble du problème commun, par exemple les grands projets, la rhétorique de l'Expo, la condition des ouvriers métallurgiques, puis on utilise des bouts de papier, j'ai bien dit des bouts de papier et pas l'ordinateur, comme à l'école de Barbiana. On n'écrit pas des pensées mais des petits récits, des anecdotes, des micro-narrations qui ont un lien avec le thème dont on veut parler. La narration aide à exprimer une

---

1. Wu Ming 2 est revenu à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 lors de la journée d'études sur *Le Scrittore collettivo in Italia*, pour parler de *Meccanoscritto*, écrit collectivement avec des ouvriers et des ouvrières du syndicat FIOM, la Fédération des employés et des ouvriers de la métallurgie, de Milan, et de l'écriture collaborative comme instrument de narration et d'identité de groupe. Collettivo MetalMente avec Wu Ming 2 et Ivan Brentari, *Meccanoscritto*, Rome, Alegre, 2017. Voir aussi Irene Cacopardi, « *Meccanoscritto* : letteratura e industria tra memoria e futuro », intervention au colloque international *Italian Industrial Culture(s) across media*, Sant'Anna Institute, Sorrente, 14-18 juin 2018.



critique que tout le monde ne saurait peut-être pas exprimer avec des mots philosophiques, scientifiques mais qui peut s'exprimer par le biais de récits. Puis, comme on l'a vu, on classe les différents récits et on se demande s'il en manque, s'il manque des catégories, des thèmes. On écrit alors sur les thèmes manquants. Enfin on choisit quatre ou cinq catégories, quatre ou cinq sujets, et chaque catégorie est prise en charge par un groupe, c'est-à-dire un *con-dividu* de trois à cinq personnes. À l'intérieur de chaque groupe, avec des exemples, des anecdotes, en discutant, on organise l'intrigue de la narration, si possible divisée en autant de parties qu'il y a de participants au groupe ou un multiple de ce nombre, c'est-à-dire que si le groupe est formé de quatre personnes on essaie de diviser l'intrigue en quatre ou huit ou douze parties. Ensuite, chaque membre du groupe écrit sa version de la première partie, c'est-à-dire le départ du récit, la même scène, pour voir quels sont les différents points de vue, les différents styles et surtout les différences de langue. Puis le groupe essaie de produire une synthèse, une version commune : on copie, on colle, on travaille jusqu'à ce qu'on trouve la version qui satisfait tout le monde. À ce moment-là, on peut commencer à travailler en parallèle : quelqu'un écrit le deuxième chapitre, quelqu'un le troisième et ainsi de suite.

*Irene : Tu as dit dans un entretien que tu pensais ne pas pouvoir confier ton clavier à des personnes qui n'ont jamais écrit. Tu dis cela à propos du roman Timira, écrit avec Antar Mohamed, le fils d'Isabella Marincola, personnage principal du roman.*

Dans les ateliers d'écriture, je fais en sorte que les personnes écrivent ensemble ; je ne suis qu'un facilitateur, un animateur. Je suggère des techniques narratives ou d'écriture collective et je n'interviens pas dans la rédaction. Mais ta question porte sur les expériences d'écriture que nous avons menées, que j'ai menées, avec d'autres. Dans ce cas, par exemple, aussi bien avec Isabella qu'avec Antar, nous avons tenté d'appliquer la méthode que nous utilisons avec mes partenaires du collectif. Et donc pour écrire *Timira*, nous avons commencé exactement de cette façon avec Isabella. En réalité, nous avons commencé par nous voir, j'allais souvent chez elle, je lui posais des questions sur sa vie, elle me répondait, j'enregistrais, puis je transcrivais et, de temps en temps, je lui demandais si elle

avait envie d'écrire tel ou tel épisode. À un moment donné, nous avons discuté de la façon dont nous pourrions utiliser nos rencontres. Au début, j'avais un peu peur de me mettre à écrire avec une personne âgée de quatre-vingt-cinq ans, dont l'histoire était très éloignée de la mienne. Je lui avais fait une proposition : « Écoute, si tu veux, l'histoire, les choses que tu m'as racontées, je les mets en forme à ma façon et on en discute, tu relis, tu me dis ce que je dois changer, ce que je dois faire, et je m'occupe des modifications. » Elle m'a répondu : « Non, je ne veux pas que ce soit toi qui fasses le livre. Si nous faisons un roman, je voudrais que ce soit ensemble. » Alors je lui ai dit : « D'accord, tu as raison. » Et je me suis rendu compte que, en utilisant mes craintes comme prétexte, j'essayais de choisir le chemin le plus simple, mais que ce chemin était aussi celui qui passait au-dessus de la personne, une personne qui, en l'occurrence, était une femme, plus âgée que moi et, disons, moins experte dans l'usage de l'écriture. J'étais en quelque sorte en train d'accomplir une triple violence, un triple abus de pouvoir. J'ai donc dit : « D'accord, alors voyons comment le faire ensemble. Voici ma méthode. D'habitude, j'écris de cette façon, ça te va ? » « Très bien. » Nous avons donc procédé comme d'habitude en faisant le plan des chapitres, puis en partageant de façon un peu plus systématique puisque d'habitude, quand nous travaillons, il n'y a aucune règle sur le partage des chapitres, chacun prend ce qu'il veut. La règle est même inverse car mieux vaut éviter de prendre toujours les chapitres du même personnage, sinon il devient ton « enfant » et quand les autres ont quelque chose à en dire, tu te sens expert et tu as plus de mal à accepter les critiques. Au contraire, avec Isabella, au début, c'était évidemment plus simple pour elle d'écrire la partie qui concernait son passé, tandis que moi je m'occupais de la partie plus historique sur la Somalie, de la partie qui se passe en Italie en 1992. À un moment donné, je lui ai dit : « Écoute, d'après moi, si on veut vraiment écrire ensemble, ce serait bien que tu me racontes une partie de ta vie et que je l'écrive. » Nous avons décidé qu'elle écrirait les parties au passé à la première personne, en disant moi Isabella Marincola.

Nous avons fait l'expérience, ça s'est bien passé et nous avons même commencé à échanger les chapitres. Puis Isabella est morte. Nous avons écrit une douzaine, peut-être une vingtaine de chapitres.

Je croyais que tout s'arrêterait là. Mais quinze jours plus tard, Antar, son fils, me téléphone et me dit qu'en rangeant les papiers de sa mère il a retrouvé tout ce que nous avons fait, ce qu'elle avait écrit, ce que moi j'avais écrit, les messages échangés, etc. Antar me dit que jeter tout cela serait pour lui un crime et qu'avancer dans la rédaction l'aiderait dans son travail de deuil. Il me propose de continuer ensemble. Parfait. Donc nouveau changement dans l'écriture collective. Ce n'est pas facile, essayons. Je ne sais pas si nous allons réussir, mais essayons. Avec la même méthode.

Une fois le roman terminé, nous avons parlé des noms à mettre en couverture : fallait-il écrire Wu Ming 2, Antar Mohamed, Isabella Marincola ? Nous nous sommes dit qu'elle, Isabella, ne pouvait pas lire ce roman, dire s'il lui plaisait ou pas. Nous avons suivi des chemins que peut-être elle n'aurait pas suivis, car le roman est beaucoup plus volumineux que ce que nous avons fait au début. C'était donc encore un abus de pouvoir de mettre son nom sur quelque chose qu'elle ne peut pas approuver. Nous avons décidé d'écrire en quatrième de couverture que le roman a été écrit par trois auteurs, mais il n'y a que deux noms sur la couverture. Évidemment, les commentaires n'ont pas manqué : « Tu vois, finalement, vous avez bien accompli un vol et comme par hasard les deux auteurs masculins se mettent en couverture et racontent l'histoire d'une femme dont le nom n'apparaît pas en première page et qui n'est pas autrice. » Si c'est vraiment ce que nous avons fait, inconsciemment, en nous persuadant nous-mêmes que nous le faisons pour elle, je ne peux pas le dire, puisque c'est inconscient. C'est possible. Mais notre motivation, ce que nous nous sommes dit, c'est bien celle que j'ai rapportée.

*Irene : À ce propos, tu parles de forme néocoloniale.*

Oui, parce que quand je lui ai dit « D'accord, allez, je reformule l'entretien, tout ce que nous avons enregistré, je te dis en gros la ligne que je veux suivre, j'écris ce roman, nous nous voyons de temps en temps et je te montre le roman au fur et à mesure, tu l'approuves, etc. » et qu'elle m'a répondu : « Non, de cette façon c'est toi qui écris le roman », je me suis senti comme le colonialiste qui va sur la terre d'autrui, prendre les ressources d'autrui et exige même que cet autrui approuve et lui dise « Bravo, putain, tu as fait

du bon travail, quelle belle mission ». Évidemment, cette situation m'a fait frissonner puis je me suis dit « bon, j'ai appris quelque chose de cette expérience ». Je suis allé la voir et je lui ai dit qu'elle avait raison, que j'avais fait une belle connerie et qu'il fallait se mettre d'accord sur la façon d'avancer.

Évidemment, une fois que j'avais compris la situation, j'ai été particulièrement attentif et j'ai fait en sorte que, malgré le fait que j'étais inévitablement plus expert qu'elle dans l'usage des mots, dans la technique narrative, etc., cela ne se traduise pas en une dépossession et nous avons essayé d'avancer en nous donnant des espaces, en intervertissant les rôles, en essayant de faire en sorte qu'aucun des deux n'ait jamais le même rôle. Il est clair que si cela a pu fonctionner, c'est parce qu'Isabella est une personne qui a étudié, qui parle l'italien mieux que moi, qui a été actrice. Je me suis demandé comment j'aurais résolu le problème s'il y avait eu une différence culturelle ou une différence dans la capacité à utiliser la langue, et je n'ai pas vraiment répondu à ma question.

*Irene : Dans Asce di guerra, par exemple, c'est le collectif qui co-écrit avec une personne extérieure, Vitagliano Ravagli. Comment cela a-t-il fonctionné ?*

Dans ce cas, cela a été garanti par le fait que Vitagliano avait déjà écrit deux livres sur son parcours, qu'il avait publiés à compte d'auteur et qui n'avaient pratiquement pas circulé. On l'avait trompé en quelque sorte. Nous avons donc conclu un accord : « J'ai raconté tel épisode, je ne peux pas faire mieux. Mais je me rends compte que pour atteindre un public plus vaste, il faudrait, comme plein de gens me l'ont dit... bref, l'histoire est très intéressante mais je sais que j'ai mes limites en matière d'écriture, lisez-moi et on verra bien. » Avec lui, nous n'avons jamais écrit ensemble au sens strict. Nous avons pris ses livres, nous les avons montés à l'intérieur d'un livre plus vaste et, au fur et à mesure, nous l'avons tenu au courant des choix que nous faisons. Nous nous sommes sentis à l'aise parce que c'est lui qui nous a donné cette mission. Puis, forcément, en réécrivant ses pages, nous l'avons interviewé et à de nombreuses reprises nous avons compris qu'en réalité, en écrivant, il s'était en quelque sorte fait une idée de la façon dont on fait de la littérature, « Je dois écrire de façon plus soignée, même si c'est un très beau

récit populaire ». Alors nous lui avons demandé de nous raconter de nouveau l'histoire, comme s'il était au bar, et nous avons réécrit les chapitres sur cette base et non plus en utilisant son texte, avec son accord, en lui disant : « Comme ça, ça fonctionne mieux, avec les gros mots que tu y mets, avec les anecdotes où il y a aussi du dialecte. »

*Marta : Sur cette question, j'aimerais savoir si pour L'Invisible ovunque chacun a écrit une partie de chaque histoire.*

C'est vraiment une nouvelle expérience, même si nous avons déjà appliqué la méthode en écrivant des récits pour enfants intitulés *Canta la mappa*. Nous l'avons refait pour *L'Invisible ovunque*. Chacun de nous a pensé à une histoire qu'il a présentée aux autres. Entre temps nous avons choisi un thème : échapper à la catastrophe, au massacre, fuir la guerre, etc. avec des solutions individuelles. Cette fois, au lieu de raconter, comme nous le faisons toujours dans les romans collectifs, un essai de sauvetage collectif, nous racontons des histoires plus individuelles, avec des points de départ qui n'ont pas seulement à voir avec la désertion, la première chose qui vient à l'esprit pour fuir la guerre. Nous avons décidé de nous démarquer, par rapport aux autres romans, avec cette perspective plus individuelle. Chacun s'est chargé d'enquêter sur un aspect, « Je prends comme thèse la fuite dans la folie », un autre a dit « Je prends comme thèse la fuite dans le surréel », un autre le mimétisme comme fuite, un autre la fuite paradoxale dans un corps d'élite qui permet d'éviter de rester dans les tranchées. Nous avons vérifié que les propositions étaient toutes différentes, puis chacun a fait des recherches, a développé son idée et l'a présentée aux autres. Nous en avons discuté ensemble, nous avons modifié certains aspects de la trame et de l'intrigue. Chacun a écrit sa nouvelle, l'a envoyée aux autres. C'est alors que nous les avons réunies et que nous les avons lues ensemble à haute voix, en faisant les corrections que nous faisons habituellement sur les textes collectifs. C'était devenu le livre de Wu Ming, il n'était plus question de dire que c'était ma nouvelle ou que c'était à moi d'avoir le dernier mot. Nous avons procédé comme d'habitude, en insérant aussi des renvois d'un chapitre à l'autre parce que nous tenions à ces renvois. Nous n'avions jamais tenté l'expérience sous cette forme avant ce roman.

Irene : À ce propos, j'ai lu à plusieurs reprises que l'Armata dei sonnambuli concluait une période et que donc *L'Invisibile ovunque* en ouvre une nouvelle.

Disons que *L'Invisibile ovunque* est encore dans une phase intermédiaire. Ce qui était clair pour nous, et c'est toujours le cas, c'est que nous ne voulions plus écrire des romans historiques du type de ceux que nous avons écrits jusque-là. C'est-à-dire des romans historiques « classiques », malgré toutes les distorsions que nous avons glissées dans cette prison qu'est devenu le genre historique avec le temps. Désormais, les distorsions qui nous viennent à l'esprit, nous avons l'impression de les avoir toutes plus ou moins essayées. Nous avons atteint l'objectif que nous nous étions donné par rapport à ce type de narration et donc l'idée est d'essayer de faire autre chose, nous ne savons pas encore précisément quoi. D'un côté, il y a l'idée de croiser davantage fiction et non-fiction, reportage, recherche historique et narration, de l'autre, il y a l'idée d'utiliser les archives comme nous avons appris à le faire pour les romans historiques, mais pour le récit dans le présent. Désormais, le présent génère des archives instantanément. Les archives de ce qui s'est passé il y a une semaine sont donc accessibles et il pourrait être intéressant de les utiliser de la même façon que celles d'il y a trois cents ans, pour voir l'effet que ça fait de mettre l'avant-veille dans une perspective historique. C'est une idée. En écrivant *L'Invisibile ovunque*, nous ne savions pas encore vraiment ce que nous ferions après. Nous savions que nous ne voulions plus faire les mêmes choses qu'avant. Ce n'est pas que, comme l'a dit le quotidien *Repubblica* dans un gros titre, nous faisons nos adieux à l'histoire, comme Fukuyama. Vraiment, je ne souhaite pas la fin de l'histoire. Le fait que nous nous soyons intéressés à la Première Guerre mondiale contredit cette affirmation. C'est la forme qui change. Et *L'Invisibile ovunque* a effectivement une forme qui n'est pas celle de nos romans historiques comme *Manituana*, *l'Armata dei sonnambuli*, *Altai*, etc.

Irene : Wu Ming 1 a écrit qu'il existe deux catégories, celle du roman historique et celle des UNO, Unidentified Narrative Objects, *L'Invisibile ovunque* fait-il partie de cette seconde catégorie ?

On peut dire que *L'Invisibile ovunque* contient aussi un troisième élément : nous avons exploré le fantastique, qui nous intéresse. Par

certains aspects, le dernier récit de *L'Invisible ovunque*, qui fait semblant d'être un essai historique mais n'en est pas un, va dans cette direction, l'invention. Puis il y a ce que nous appelons les objets narratifs, des récits hybrides qui mélangent les stratégies textuelles de différents genres et qui donc n'hybrident pas les genres mais les façons d'écrire des différents genres. Enfin il y a le roman historique. Nous aimerions tenter de garder ces trois éléments, parce qu'en ce moment c'est ce qui nous intéresse le plus. Parmi nous, certains tiennent plus à certains de ces éléments qu'à d'autres. Si nous réussissons à faire une synthèse entre narration et fantastique pour satisfaire les désirs de chacun d'entre nous, assez d'archives et d'histoire pour certains, assez d'objets de narration, d'hybridation des formes pour satisfaire d'autres désirs, nous pourrions continuer à écrire ensemble, si nous réussissons à trouver la chimie pour que ces trois éléments fonctionnent ensemble.

*Bénédicte* : Dans presque toutes vos œuvres, il y a une partie italienne et une référence à un autre pays, les États-Unis, la France... Pourquoi ?

Eh bien... je ne sais pas. Je crois que, d'un côté, nous voulons ne pas nous sentir forcément liés au pays où nous sommes nés, dans lequel nous vivons, dont nous parlons la langue et que, de l'autre, nous voulons essayer d'écrire des romans qui étonnent, aussi bien à l'étranger qu'en Italie, parce qu'ils ont été écrits par des Italiens. À l'étranger, on attend que les auteurs italiens abordent tel ou tel sujet. En Italie, on attend un certain type de roman italien, qui aborde des questions plus nationales. Même si c'est plus fréquent à l'étranger, il est rare que des écrivains italiens mettent les pieds dans le plat à propos d'affaires qui n'ont rien à voir avec l'Italie. De ce point de vue, l'expérience la plus forte a été *Manituana*. Dans *Manituana*, il n'y a pas la moindre référence à l'Italie. Nous nous sommes dit que nous ne mettrions que les quatre hommes qui s'occupent des feux d'artifice à Londres, qui viennent de Bologne. C'est tout, mais ce ne sont pas des personnages, ils apparaissent juste dans ce chapitre. Pour le reste, il n'y a pas de référence à l'Italie parce qu'il nous semble intéressant d'échanger nos archives et nos mémoires. C'est selon nous un exercice utile de ce que nous appelons « regard oblique » ou distanciation. Si un Japonais écrivait un livre, bien documenté et avec une bonne recherche sur l'histoire et le contexte

du Risorgimento italien, je dirais « Merde, c'est intéressant ». C'est ce que nous essayons de faire, et avec *Manituana* nous avons eu la confirmation que cela fonctionne. Aux États-Unis, les critiques ont souvent soulevé le fait que nous, auteurs italiens, nous avons repris une partie de leur histoire, la plus évidente, mais qui est mal connue et oubliée. Mais nous nous sommes rendu compte par ailleurs que le public italien est le public pour lequel nous écrivons, notre public de référence. Il est clair qu'avec chaque œuvre on essaie de s'inventer un public, autrement ce n'est pas de la littérature mais du marketing : on sonde le désir de la cible visée et on écrit le roman en conséquence. Il faut évoquer un peuple, un public qui n'existe pas encore mais dont il faut tenir compte, il faut penser à ce qu'il aime. Et nous nous sommes rendu compte que de tous nos romans, *Manituana*, et ce n'est pas un hasard, est celui qui a eu le moins de succès. Il a un noyau dur d'admirateurs, mais moins nombreux et nous nous sommes rendu compte que cela pouvait en partie dépendre du fait que le lecteur italien ne possède aucune référence dans ce contexte. On lui raconte une histoire qu'il connaît très peu et il n'y a pas, disons, de personnage auquel s'identifier dans cette distanciation. Par exemple, dans *L'Armata dei sonnambuli*, le personnage de Leo, un comédien italien, a été ajouté à cause de réflexions de ce genre. Nous nous sommes dit : « Mettons un personnage italien qui aide nos lecteurs italiens à se sentir plus proches de l'histoire. »

*Irene : Quand j'interviens à des colloques pour parler de Wu Ming, on me demande souvent qui est votre public. J'ai toujours un peu de mal à répondre à cette question parce qu'il me semble que cela fait aussi référence à la notion d'horizon d'attente et que, dans votre cas, il y a au moins deux types de public : celui des romans et celui d'Internet, de Giap, qui vous suit probablement depuis les débuts avec Q, le roman publié par Luther Blissett<sup>1</sup>. Avez-vous cherché à savoir qui sont les personnes qui achètent vos livres, quel est le public de Wu Ming ?*

Oui, et surtout nous avons rencontré nos lecteurs. Mais je dois dire que malgré la rencontre physique, il est difficile de donner

---

1. Voir Irene Cacopardi, « De Luther Blissett à Wu Ming : d'une culture de la réception à une culture de la participation », *Les Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 141, 2019, p. 121-140, disponible sur : <<https://journals.openedition.org/chrhc/9957>> (consulté le 22 septembre 2019).



des profils généraux précis. Les lieux où nous allons présenter nos livres sont différents des lieux où vont les autres auteurs : squats, lieux de luttes, de mouvements politiques, des lieux où, parfois, nous sommes la seule occasion de faire une rencontre sur la littérature parce que d'habitude on y fait des assemblées ou des activités politiques. Mais il y a aussi les librairies indépendantes, les cercles culturels et parfois les festivals. Des lieux guindés qui nous font sentir hors contexte. Tu vois, c'est un peu comme un salon littéraire, il y a des dames, nous n'avons rien contre les dames !, qui font partie de la bonne société de la ville. Il y a sûrement cette distinction à laquelle tu faisais allusion. J'ajouterais un troisième public : une partie des lecteurs qui achètent de temps en temps les livres qui viennent de sortir et qui les lisent et aussi des lecteurs qui sont attachés à ce que nous écrivons en tant que narrateurs, mais qui ne fréquentent pas Giap, qui n'ont pas une idée précise de ce que nous sommes. Ils savent que nous sommes un collectif, et c'est tout. Et puis il y a aussi une partie importante de lecteurs de Giap, notre blog qui compte cent quatre-vingt mille visiteurs par mois, six ou sept mille personnes qui visitent le site une fois par jour. C'est beaucoup pour un blog culturel et littéraire. Un nombre de plus en plus grand de ces lecteurs deviennent des producteurs du matériel qui figure sur Giap, qui est de plus en plus un blog multi-auteurs. Il y a surtout nos billets, ceux des *guest bloggers*, des collectifs qui se sont formés par le biais de discussions provoquées par la publication de billets que nous avons écrits, des groupes de travail et de recherche sur l'utilisation de Wikipedia par l'extrême-droite. C'est devenu un groupe, Nicoletta Bourbaki, et une liste de diffusion très active. Disons que nous avons pour caractéristique d'être très connus dans certains milieux, au point que parfois « ils font chier ces Wu Ming », et que dans d'autres milieux nous sommes totalement inconnus. L'équilibre entre ces deux réalités est très étrange. On rencontre souvent ce type de situation pour certains groupes de musique qui sont très connus dans un milieu donné. Ils font par exemple du reggae mais dans le milieu d'à côté, personne n'a entendu parler d'eux.

Coralie : Pourquoi avez-vous fait un site sur Manituana ?

Une des choses qui nous intéresse le plus dans notre production narrative, c'est d'utiliser tous les moyens nécessaires pour raconter des histoires, de faire en sorte que l'univers narratif de nos romans s'applique ensuite à d'autres médias. Il ne s'agit pas d'en faire des adaptations, il y en a eu peu d'ailleurs, mais plutôt de faire en sorte que l'histoire du roman soit intégrée dans des *spin-off*, sequel, prequel, par le biais d'autres outils. Les lecteurs qui suivent notre blog ont toujours eu ce genre de pratiques, nous les avons toujours invités à le faire et nous l'avons souvent fait nous-mêmes. Parfois, c'était à travers des *reading*, des spectacles musicaux. Évidemment, il y a des choses que nous ne savons pas faire. Nous sommes un peu musiciens, mais aucun d'entre nous ne sait dessiner correctement, personne ne sait tenir une caméra et donc il y a toute une série de modes d'expression qui nous échappent et pour lesquels, heureusement, il nous faut nous ouvrir à des collaborations. Pour une fois, nous voulions faire l'expérience d'un site qui conserverait les archives de ce travail, qui ne seraient plus dispersées en ligne ou sur le blog, et qui deviendraient une invitation explicite à collaborer. Sur *Manituana*, cela concerne toute la partie des « Racconti ammutinati », des récits « mutinés » que nous avons écrits, puis mis de côté, puis développés et qui pouvaient être lus de façon autonome. Il y avait toute une partie qui utilisait Google Earth pour visiter les lieux du roman, il y avait une chronologie historique, des images, des musiques populaires traditionnelles en lien avec la période traitée. Nous voulions aussi résoudre la question du *spoiler* : quand on parle d'un roman, celui qui ne l'a pas encore lu risque de voir sa lecture gâchée. Sur le blog, on est obligé de dire toujours « attention, spoiler », mais les gens lisent quand même parce qu'ils ne peuvent pas résister et puis tout est gâché. Nous voulions pouvoir parler séparément à ceux qui avaient lu le roman. Sur le site *manituana.com*, il y a donc un niveau 2, auquel on n'accède qu'en répondant à une question sur la trame du roman et où on peut discuter librement du livre.

Nous n'avons plus fait de sites pour différentes raisons. D'abord parce que c'était une expérience parmi d'autres, qui nous a demandé beaucoup de travail, ainsi qu'au webmestre. La maison d'édition Einaudi a participé en rétribuant la personne qui a construit le site,

le graphiste, etc. Nous savions que ce ne serait pas possible pour tous les romans mais surtout nous nous sommes dit que l'exemple était donné de ce qu'on peut faire avec un roman quand on commence à tirer les fils et à explorer d'autres moyens : le dessin, la musique... Une fois que nous avons indiqué le chemin, il n'était plus nécessaire que nous le fassions, nous, cela risquait de devenir une forme d'autorité qui s'exprimerait autour et en dehors du roman. Alors nous nous sommes dit que nous devions jeter le roman dans l'eau du lac et que les développements seraient faits par d'autres, si cela les intéresse. Ils ont vu comment faire, ils ont un exemple, nous avons fabriqué une sorte de salle d'entraînement et nous avons donc décidé de ne plus le refaire de cette façon si précise. Cela a continué sans nous. Par exemple pour *l'Armata dei sonnambuli*, un atelier d'écriture a été organisé autour d'un des personnages du livre, Scaramouche, qui est utilisé comme héros intemporel, comme personnage qui traverse les époques. Il était là au temps de la Révolution française, l'époque de notre roman, mais il était déjà là au XVI<sup>e</sup> siècle et il a continué à être présent, sous d'autres apparences. Les participants à l'atelier d'écriture se sont partagé l'histoire depuis le XVI<sup>e</sup> jusqu'à nos jours, en la découpant en périodes de cinq ans. Chaque participant a choisi une période et a écrit un récit qui se passe à ce moment-là, avec pour protagoniste Scaramouche. Je crois qu'on en a fait une anthologie de quatre-vingts récits, publiée en quatre volumes, illustrés par un dessinateur qui nous avait envoyé des illustrations pour les personnages du roman et à qui nous avons donc proposé de participer au projet. Pour être sincère, je n'ai pas encore lu les quatre-vingts textes. C'est vraiment un projet des lecteurs que nous aidons à faire connaître grâce à Giap. Mais le projet est autonome : nous avons déjà raconté l'histoire, donc si l'histoire doit être racontée d'une autre façon, il vaut mieux que nous ne nous en occupions pas.

*Irene : Pour le soixantième anniversaire des événements racontés dans le roman 54, vous aviez lancé le projet d'un voyage narratif dans le temps, un time-travel no fiction. Vous aviez ouvert un compte twitter où il est toujours possible de publier des vidéos, documents historiques, articles de presse, photos en lien avec les événements, l'atmosphère et les personnages du roman. Le but était de réécrire l'histoire et de redécouvrir le roman en*

*l'amenant sur d'autres plateformes médiatiques. Cette expérience entre-elle elle aussi dans cette catégorie de projets ?*

Bien sûr, d'ailleurs y ont participé des personnes qui en ont fait des articles de presse. Quelqu'un a fait un blog sur les aspects magiques dans notre roman 54. Nous avons compris que si nous restons en retrait, les personnes font plus facilement le premier pas. C'est plus intéressant, cela génère des collaborations encore plus innovantes, plus surprenantes même pour nous. Alors que si nous nous obstinons à vouloir tout gérer, le risque est que tout porte notre marque et ce n'est pas le but du jeu.

*Irene : Et les nouvelles Tifiamo 4, Tifiamo asteroïde, Tifiamo Scaramouche ?*

Elles sont nées de propositions qui parfois n'émanaient même pas de nous. Par exemple, la nouvelle *Tifiamo Asteroïde* est née d'une discussion sur le blog Giap, je ne sais plus très bien comment. À un moment donné, un commentateur a dit que ce serait formidable d'imaginer qu'un astéroïde tombe sur Giovanni Letta. Saisissant la balle au bond, nous avons dit : « Très bien, nous te nommons responsable de cette expérience. » Il a accepté, mais tout est parti d'une boutade. Il a reçu cinquante nouvelles qu'il a dû corriger...

*Irene : Vous n'êtes donc pas intervenus dans ce processus ? C'est la personne qui s'est occupée de tout ?*

Oui, de tout. Nous n'avons même pas supervisé son travail. Nous avons lu toutes ces nouvelles, mais seulement après leur publication. Peut-être que nous avons mis à sa disposition une liste de diffusion sur [wumingfoundation.com](http://wumingfoundation.com). Pareil pour *Tifiamo 4*, sauf que dans ce cas, c'est moi qui ai lancé l'idée.

*Irene : Et quelle est la logique de ce Scaramouche qui revient ?*

C'est l'archétype du héros intemporel. La logique est celle de l'esprit de révolte qui traverse les époques.

\*

C'est ainsi que s'est terminé, au bout de presque deux heures, notre échange avec Wu Ming 2, un échange très riche et pourtant modeste par rapport aux innombrables activités promues par le collectif et aux curiosités que les réponses à chaque question ont soulevées. L'entretien nous a permis d'approfondir nos connaissances sur le fonctionnement, le style, les idées du groupe d'écrivains et, ainsi, d'enrichir le livret<sup>1</sup> *Connaissez-vous Wu Ming?* réalisé par des étudiants du cours de littérature italienne contemporaine de la troisième année de licence d'italien. Le but était de faire connaître le groupe au grand public français, notamment au public de l'édition 2016 de la Comédie du livre de Montpellier, dont l'Italie était justement le pays à l'honneur.

Dans les douze pages du livret, nous avons fait figurer de courts textes de présentation du collectif et de ses spécificités, intégré des citations et des commentaires d'œuvres, deux bibliographies, en français et en italien, et une sitographie. À cette brochure se sont également ajoutés un blog et une page Facebook<sup>2</sup>, créés par une étudiante du groupe, qui nous ont permis de mettre en ligne le contenu du livret ainsi que des textes supplémentaires. Le but était aussi de transmettre au public les mots des auteurs en prise directe et des informations qui les contextualisaient. Par tous ces moyens, nous voulions donner au grand public français des outils pratiques pour approfondir la connaissance d'un groupe d'écrivains italiens encore peu célèbre en France et surtout susciter l'envie de lire ses œuvres. C'est avec ces objectifs que nous avons choisi le contenu, le style, le graphisme de la brochure.

Nous avons organisé les informations recueillies sur Wu Ming en insérant un descriptif général et des approfondissements sur

---

1. Le livret *Connaissez-vous Wu Ming* élaboré par les étudiants, encadrés par Marta Massel et Isabelle Felici, est téléchargeable sur : <<https://connaissiezvouswuming.files.wordpress.com/2016/05/livret.pdf>> (consulté le 16 mars 2019). Le projet a bénéficié d'une collaboration avec des étudiantes du master Métiers du Livre et de l'Édition de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 qui ont mis en page le livret.

2. Le blog n'est plus alimenté, mais il est encore consultable sur : <<https://connaissiezvouswuming.wordpress.com/>> (consulté le 25 avril 2019). La page Facebook est consultable sur : <<https://www.facebook.com/Connaissez-vous-Wu-Ming-895290537236488/>> (consulté le 16 mars 2019).

les choix qui caractérisent le collectif (le refus du culte de l'auteur, la publication en *copyleft* et la pratique de l'écriture collective). Mais nous avons également voulu proposer des citations et des commentaires de textes afin de donner un aperçu des œuvres sans tout dévoiler, pour inciter les gens à se procurer les ouvrages qui les attireraient et à poursuivre la lecture. Les dernières pages du livret sont ainsi consacrées à des indications plus techniques sur les œuvres publiées et sur les endroits où les lecteurs français en général, et montpelliérains en particulier, peuvent se les procurer.

Tout cela demandait une bonne connaissance préalable du groupe et de ses écrits, acquise pendant le cours de littérature italienne contemporaine et en visionnant des vidéos, en explorant le site du collectif et son blog Giap et en interrogeant des lecteurs assidus de Wu Ming qui ont accepté de partager leurs connaissances et leurs « coups de cœur ». Il était aussi indispensable de se familiariser avec les œuvres des romanciers par de nombreuses lectures qui ont permis de sélectionner les citations et de rédiger les commentaires. Les lectures nous ont aussi donné les idées des questions à poser à Wu Ming 2 lors de sa venue à Montpellier. Une partie du livret synthétise en effet l'échange que nous avons eu avec l'écrivain, maintenant retranscrit, entièrement, ci-dessus. La contribution de Wu Ming 2 ne s'est pas arrêtée là puisqu'il a aussi accepté de suivre à distance la réalisation de la brochure, et certaines expressions ou informations ont été modifiées ou précisées selon ses suggestions.

Si le livret est principalement rédigé en français, nous avons choisi d'ajouter aussi des citations en italien, parce qu'une partie du public français pratique cette langue et parce que certains textes n'ont pas encore été traduits en français. C'est la raison pour laquelle nous avons fait figurer sur le blog notre choix de textes en italien et que nous avons inséré deux bibliographies, l'une pour les œuvres traduites en français et l'autre, plus consistante, pour les œuvres publiées en italien.

En ce qui concerne les stratégies d'accroche, le style de nos textes se caractérise par la tendance à s'adresser directement au lecteur potentiel, en l'invitant, par exemple, à suivre les aventures des personnages mentionnés dans les commentaires ou l'évolution de l'écriture du collectif. De même, si pour une question de budget nous avons imprimé l'intérieur du livret en noir et blanc, la couverture est

en couleurs pour le rendre plus attrayant. C'est la même logique qui nous a fait placer le dessin de couverture, réalisé par une étudiante du groupe<sup>1</sup>, à cheval entre la première et la quatrième de couverture, de façon à pousser les gens à tourner le livret et à lire aussitôt le résumé du contenu de la brochure et le nom des participants.

L'impression et la distribution du livret n'étaient qu'une étape du projet car nous avons accepté la proposition de la mairie de Montpellier d'organiser, pendant la Comédie du livre, un moment de restitution du travail effectué. Ce moment a pris la forme d'un spectacle basé sur la lecture d'extraits d'œuvres du collectif, tantôt en français, tantôt en italien, inséré dans la programmation de la manifestation. Le projet s'est ainsi enrichi d'un volet pour ainsi dire théâtral, qui a amené le groupe non seulement à effectuer une réflexion supplémentaire sur les textes mais aussi à essayer d'apprendre à tenir la scène et à utiliser la voix de la façon la plus appropriée pour transmettre au public le message profond du texte par une lecture bien interprétée. C'était d'autant plus important pour les textes lus en italien puisque le public français risquait de ne pas tout comprendre par la signification des mots et devait donc percevoir le message par la voix, l'intonation, la façon de prononcer les termes, le rythme et les gestes<sup>2</sup>. Ce moment de lecture, précédé de quelques mots d'introduction sur le groupe et sur le projet dont les lectures étaient le couronnement, a été conçu pour mettre les gens en contact direct avec les mots et les œuvres de Wu Ming. Nous avons donc choisi de sélectionner des textes très différents, donnant une idée des styles et des thèmes abordés par le collectif : l'histoire, l'actualité, le racisme, l'homophobie, la guerre, etc.

Cette nouvelle étape du projet a inclus des opérations de promotion de la rencontre et un travail de rédaction et d'édition supplémentaire (création d'une affiche et placardage, envoi de mails et sms, affichage de la rencontre sur le blog et sur la page Facebook). Nous avons pu compter sur la collaboration avec la Bibliothèque Interuniversitaire qui a exposé les livrets sur son stand pendant la Comédie du Livre et, pour le financement et l'impression, avec le

---

1. C'est Bénédicte Sylvain qui a réalisé tous les dessins présents dans le livret.

2. La page Facebook, déjà mentionnée, contient quelques photographies de l'événement organisé lors de la Comédie du livre de Montpellier en 2016. Le travail de mise en scène et de mise en voix a été réalisé par Sara Maddalena.

département d'italien et avec de nombreux personnels de l'université Paul-Valéry Montpellier 3.

La collaboration, l'entraide, la motivation et la cohésion de l'équipe ont joué un rôle fondamental aussi au sein de notre groupe de travail et, à notre humble manière, nous avons en quelque sorte suivi l'exemple du collectif pour ce qui est de la méthode de travail « collaborative, co-élaborative et conviviale ». En effet, chacun des membres de l'équipe a mis à la disposition des autres ses capacités personnelles, comme pour les dessins et pour les outils de communication. Ensuite, le travail a été réparti entre les différents membres de l'équipe, puis les éléments ont été mis en commun pour une révision et une validation collective. Après avoir établi le contenu du livret, chaque étudiant a choisi une œuvre à lire (en italien ou en français) et a rédigé un commentaire et sélectionné des passages frappants qui pouvaient potentiellement faire partie des citations. Le choix final des phrases a été le résultat d'une décision collective et les commentaires ont aussi été relus et corrigés « en séance plénière » pour les adapter à l'espace disponible et à l'esprit du livret. Nous nous sommes également partagé les autres parties de la brochure.

Ce projet très riche, en raison des nombreux volets dont il s'est composé, des collaborations entreprises et de sa valeur pédagogique, s'est donc développé dans l'esprit d'enrichissement culturel et de rencontre entre gens et cultures ainsi que dans l'esprit de collaboration et de co-élaboration typique du collectif Wu Ming. ■