

# COMPAR(A)ISON

La non-fiction, un genre mondial ?

Philippe Daros, Alexandre Gefen,  
Alexandre Prsotojevic (dir.)



PETER LANG

Bern - Berlin - Bruxelles -  
New York - Oxford - Warszawa - Wien

**Direction:**

Michael Jakob (Grenoble), Juan Rigoli (Genève)

Coordination: Maura Formica

**Correspondants:**

Laurent Mattiussi (Lyon III), Pierluigi Pellini (Arezzo),  
Silvia Serena Tschopp (Augsburg), George Hugo Tucker (Reading),  
David Wellbery (Chicago)

**Rédaction:**

Michael Jakob, Université Grenoble Alpes, UFR de Lettres,  
Littérature Comparée  
1180 av. Centrale, B.P. 25, F-38040 Grenoble Cedex 9

Juan Rigoli, Université de Genève, Faculté des Lettres,  
Département de français moderne  
3 Place de l'Université, CH-1211 Genève 4

**Administration:**

Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften  
Wabernstrasse 40, CH-3007 Bern

ISSN 0942-8917  
e-ISSN 2235-610X

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2021

All rights reserved.

Reprint or reproduction, even partially, in all forms such as  
microfilm, xerography, microfiche, microcard, offset strictly prohibited.

Printed in Germany

## Table des matières

Philippe Daros, Alexandre Gefen et Alexandre Prstojevic, *Introduction*...5

### **Non-fiction et histoire**

Maxime Decout, *Faire apparaître la disparition : l'enquête contemporaine sur la Shoah* .....17

Françoise Lavocat, *Quelle mémoire des catastrophes à l'ère du factuel ?*.....31

Elena Quaglia, *Les non-fictions de la judéité : formes contemporaines d'une survie*.....45

### **Le champ italien**

Marine Aubry-Morici, *Essai et non-fiction au xxi<sup>e</sup> siècle : réflexions comparatistes à partir du domaine italien* .....55

Ricardo Castellana, *Auto(bio)fiction*.....67

Lorenzo Marchese, *Historiographies parallèles. Qu'est-ce que la non-fiction aujourd'hui ?* .....77

Erika Martelli, *La non-fiction novel comme forme symbolique : une étude de cas en Italie* .....91

Marco Mongelli, *Entre biographie, histoire et fiction : l'usage des documents dans la prose de Davide Orecchio* .....103

Valentina Sturli, *Pier Paolo Pasolini et Walter Siti : le voyage entre fiction et non-fiction*.....115

### **Domaine anglo-saxon**

Julien Brugeron, *Doutes de la non-fiction postbellum : représenter la guerre dans Dispatches de Michael Herr ?*.....131

Maja Vukušić Zorica, <i>Bob Flanagan, notre prochain ?</i> .....	143
Chloé Conant-Ouaked, <i>La non-fiction, carrefour des médias et regard sur le monde : analyse de quelques photo essays</i> .....	155
Alison James, « <i>Qui dit ça ?</i> » : <i>problèmes d'énonciation dans le roman non-fictionnel</i> .....	169
Liran Razinsky, <i>Littérature et données</i> .....	181
<b>Quelques ailleurs</b>	
Emmanuel Reymond, <i>En passant par la Norvège : d'une littéralité l'autre</i> .....	197
Masahiro Iwamatsu, <i>Mise en intrigue et auto-référence métanarrative dans le récit non-fictionnel. Coïncidence, probabilité, dicibilité</i> .....	211
Dong Qiang, <i>Portrait du traducteur en auteur de la non-fiction, précédé d'un état des lieux de la non-fiction en chine</i> .....	225
Xiaoming Chen, <i>Une légende alternative de la postmodernité : la voie du changement dans le roman chinois contemporain</i> .....	243
<b>Auteurs et résumés</b>	
<i>Les auteurs</i> .....	259

Valentina Sturli  
(Università degli Studi di Padova – Sorbonne Université)

# Pier Paolo Pasolini et Walter Siti

## Le voyage entre fiction et non-fiction

1.

Nous voudrions proposer une lecture conjointe de deux textes, *L'odore dell'India* (1962), de Pier Paolo Pasolini, et *Il canto del diavolo* (2009), de Walter Siti, qui nous semblent intéressants pour explorer certains aspects de l'évolution de la frontière entre fiction et non-fiction.

Le récit de voyage est depuis toujours un genre aux frontières poreuses, qui mélange narration et document, chronique et journal intime. Nous nous trouvons, dans la plupart des cas du moins, dans le domaine de la non-fiction, bien que les modes d'expression puissent varier considérablement. La mise en forme de l'œuvre suppose, en effet, pour ne donner qu'un exemple, une série d'opérations de montage, ouvertes, à partir d'une certaine époque du moins, aux échanges avec les formes du roman, du récit et du cinéma. En Italie, dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, la liste des hommes de lettres qui s'essayaient au reportage de voyage comprend, outre Pasolini et Moravia, des noms comme ceux de Malaparte, Manganelli, Calvino, Parise, Arbasino, Celati et Busi.

Dans l'année qui marque ses débuts au cinéma, 1961, Pasolini se rend en Inde. Il y va en compagnie d'Alberto Moravia et d'Elsa Morante et s'engage à fournir au journal *Il Giorno* un compte rendu de son voyage, lequel sera publié en volume l'année suivante par Longanesi. De ce même séjour Moravia publiera pour *Il Corriere della Serra* un compte rendu intitulé *Un'idea dell'India*. Walter Siti – un des auteurs italiens contemporains les plus importants, actif aussi bien du côté de l'autofiction (*Scuola di Nudo*, 1994 ; *Troppi Paradisi*, 2006 ; *Il Contagio*, 2008 ; *Exit Strategy*, 2014) que

---

<sup>1</sup> Pour une analyse d'ensemble, voir Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio: narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino 2001.

du roman (*Resistere non serve a niente*, 2012 ; *Bruciare tutto*, 2017) – fait un voyage aux Émirats arabes unis en 2009, à l’initiative de l’éditeur Rizzoli.

En termes de filiation, ces textes sont apparentés : non seulement Siti est l’éditeur de Pasolini chez Mondadori, mais l’affrontement œdipien avec le modèle pasolinien revient en filigrane dans toute sa production, et leur démarche est, au moins en apparence, la même : on y distingue des points communs quant à l’extension du texte, à l’articulation du récit, à la structure du voyage et au choix de se tenir à l’écart des voies institutionnelles. Mais il y a aussi entre ces deux reportages des différences extrêmement significatives, qui concernent précisément les rapports entre fiction et non-fiction. Si nous examinons, pour commencer, l’incipit de l’œuvre de Pasolini, on constate aisément que l’instance de l’auteur empirique et celle du narrateur coïncident sans ambiguïté particulière :

C’est presque minuit, au Taj Mahal flotte l’air d’un marché qui ferme boutique. Le grand hôtel, l’un des plus renommés du monde, miné de part en part de corridors et de salons aux plafonds très hauts (on a l’impression de déambuler dans un gigantesque instrument de musique), n’est empli que de *boys* vêtus de blancs, et de portiers coiffés du turban de gala, qui attendent le passage de taxis douteux. Ce n’est pas le moment, non vraiment pas, d’aller dormir, dans ces chambres vastes comme des dortoirs, chargées de meubles fin de siècle hétéroclites, avec leurs ventilateurs pareils à des hélicoptères.

Ce sont les premières heures de ma présence en Inde, et je ne sais pas dominer la bête assoiffée, en moi emprisonnée, comme en cage. Je persuade Moravia de faire du moins quelques pas près de l’hôtel et de respirer quelques bouffées de cet air d’une première nuit en Inde<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Pier Paolo Pasolini, *L’Odeur de l’Inde*, trad. R. de Ceccatty, Paris 1984 ; rééd. 2001, 11-12. = *L’odore dell’India*, Milano 1962, 11: « È quasi mezzanotte, al Taj Mahal c’è l’aria di un mercato che chiude. Il grande albergo, uno dei più conosciuti del mondo, forato da una parte all’altra da corridoi e saloni altissimi (pare di girare nell’interno di un enorme strumento musicale), è pieno solo di *boys* vestiti di bianco, e di portinai col turbante di gala, che aspettano il passaggio di equivoci tassi. Non è il caso, oh, non è il caso di andare a dormire, in quelle camere grandi come dormitori, piene di mobili di un mesto novecento ritardatario, con ventilatori che sembrano elicotteri.

« Sono le prime ore della mia presenza in India, e io non so dominare la bestia assetata chiusa dentro di me, come in una gabbia. Persuado Moravia a fare almeno due passi fuori dall’albergo, e respirare un po’ d’aria della prima notte indiana. »

Voir Silvia Mazzini, « Pasolini and India: De- and Re-Construction of a Myth », in: L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey (eds.), *The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini’s Multistable Subjectivities, Traditions, Geographies*, Berlin 2012, 135-150.

La langue s'avère fortement connotative en raison de l'adjectivation (« hôtel miné », « taxis douteux », « meubles fin de siècle hétéroclites »), et on note un emploi significatif des métaphores, des similitudes et des exclamations. Se fait jour une mise en scène évidente de la corporéité, avec une présence d'éléments à l'impact visuel, érotique et sensoriel fort, ce qui est l'une des constantes de la production pasolinienne<sup>3</sup>. Les éléments en consonance avec les images, les scénarios et les motifs récurrents de ses romans, de ses poésies et de ses films ne manquent pas<sup>4</sup>, et Pasolini tend à se représenter comme un sujet inquiet, avide de découvertes, frappé par les mille stimuli de la réalité qui l'entoure<sup>5</sup>. Et pourtant, pour ce qui est de la distinction entre fiction et non-fiction, on se trouve encore, sans ambiguïté, dans le domaine de cette dernière : le fait que le degré de littérarité soit très élevé n'implique en aucune façon une altération du statut non-fictionnel de l'œuvre.

Comparons l'incipit de Pasolini avec celui de Siti. Dans les différentes pièces paratextuelles qui l'accompagnent, on ne trouve aucune référence à son possible statut fictionnel<sup>6</sup>. Il semble que nous soyons encore une fois dans les territoires de la non-fiction :

« Ceux-là, ils ont collé à leur mur une Rolex, chez nous, dans les gares, on met les horloges que l'on trouve dans les paquets de chips » ; je palpe dans ma poche le mouchoir empreint de l'odeur du café, les chiens ne sont pas là, on peut se relaxer. Dubai nous accueille avec de maigres files d'attente et beaucoup de sourires au bureau de contrôle des passeports ; tout est précis et rapide, si bien que nous sommes dehors avant même de nous en rendre compte, risquant de dépasser le comptoir de l'Arabian Adventures (« si t'y avais pas fait gaffe toi... »). Puis nous découvrons que ça aurait été mieux, parce qu'ils veulent que nous attendions les passagers de toute la liste – et alors en marge de l'organisation, nous prenons un taxi individuel ; pour ce que cela peut bien coûter, nous avons hâte d'être à l'hôtel'.

---

<sup>3</sup> À ce propos, voir Giuliana Benvenuti, *Il viaggiatore come autore: l'India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna 2008.

<sup>4</sup> Voir De Pascale, *op. cit.* ; Benvenuti, *op. cit.*

<sup>5</sup> Voir Benvenuti, *op. cit.*, 109-110.

<sup>6</sup> Sur l'importance des paratextes chez Siti, voir Lorenzo Marchese, *L'io possibile: l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa 2014, 239-240.

<sup>7</sup> Walter Siti, *Il canto del diavolo*, Milano 2009, 11 : « “Questi alla parete cianno il Rolex, da noi nelle stazioni ce mettono l'orologi che si trovano nelle patatine” ; palpo in tasca il fazzoletto odoroso di caffè, i cani non ci sono, possiamo rilassarci. Dubai ci accoglie con scarse file e molti sorrisi al controllo passaporti; tutto preciso e veloce al punto che siamo già fuori senza accorgercene, rischiando di superare il desk della Arabian Adventures (“si nun ce facevi caso te...”). Poi scropriamo che sarebbe stato meglio, perché pretendono che aspettiamo i passeggeri dell'intera lista – e allora via dall'organizzazione, col taxi individuale; tanto quanto vuoi che costi, abbiamo fretta di essere in albergo. »

Nous sommes face à quelque chose de différent : tandis que nous avons un monologue chez Pasolini, le texte s'ouvre ici sur un dialogue qui théâtralise avec force la narration. On a affaire à un narrateur qui s'exprime à la première personne, caractérisé par un italien d'un niveau excellent, auquel s'ajoute une seconde voix entre guillemets, qui utilise le dialecte populaire romain. Que ces deux instances soient distinctes, mais qu'un lien d'une quelconque nature existe entre elles, on le comprend en raison des pronoms à la première personne du pluriel. Nous voici devant un début mouvementé *in medias res*, avec deux sujets nettement différenciés du point de vue linguistique (ce qui donne également l'intuition d'une distance sociale marquée), que rapproche une même urgence, et quelques détails qui créent du suspense et promettent des développements ultérieurs. Nous voyons dans le plurilinguisme, dans le mécanisme de la péripétie, dans la stratégie du retardement, dans l'ébauche d'une trame, autant d'éléments qui contribuent à la création d'une aura romanesque.

Plusieurs critiques ont noté que l'hybridation entre matière documentaire et élaboration romanesque est caractéristique – dans le cas de l'Italie, par exemple – d'une partie des textes écrits des années 1990 à nos jours, et qui appartiennent au domaine de la non-fiction<sup>8</sup>. Mais il nous semble intéressant d'aller un peu plus loin, dans le cas de Siti, en introduisant un élément qu'on trouve difficilement dans les narrations non-fictionnelles contemporaines. Pour le moment, remarquons qu'aucune des deux voix n'est en effet présentée au début du texte. Pour ce qui est du narrateur – en faisant pour l'instant l'hypothèse de l'identité avec l'auteur empirique Siti –, nous pourrions penser que le pacte autobiographique tel que l'a défini Philippe Lejeune reste en vigueur. Pour ce qui est du personnage à l'accent romain, en revanche, son nom nous est donné, avec un effet de retardement volontaire, trois pages après le début : Massimo. Nous avons ici une preuve importante de la porosité entre fiction et non-fiction dans ce texte.

Walter Siti, professeur d'université et essayiste, est connu du grand public comme auteur d'autofiction. L'un des thèmes constants de tous ses romans est le désir homosexuel du protagoniste Walter pour les culturistes, dont l'incarnation idéale est le personnage de Marcello, un ex-champion cocaïnoman qui gagne sa vie en se prostituant, mais qui a avec Walter – son « sponsor » officiel – un rapport de familiarité mi-amoureux, mi-filial. Marcello revient, sous ce même nom ou sous d'autres noms,

---

Aucune traduction française n'étant disponible pour le moment, nous traduisons nous-mêmes les passages de cette œuvre que nous citons. Les numéros de pages que nous indiquons tout au long de ce travail sont celles de l'édition italienne.

<sup>8</sup> Voir Raffaele Palumbo Mosca, « Oltre l'idea di realismo: scrittori della vita nel nuovo millennio. Primi appunti », *Heteroglossia*, 14 (2016), 29-37 ; Marco Mongelli, « Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer », *Heteroglossia*, 14 (2016), 53-81, en particulier 54 *sqq.*



dans plusieurs romans et recueils de nouvelles. Lorsque le lecteur assidu de Siti ouvre *Il canto del diavolo* et tombe sur cette voix romanesque, présentée exactement comme dans ses précédents romans, il ne peut s'empêcher d'identifier celui qui est en train de parler : bien qu'il soit appelé cette fois par le nom de la personne réelle de qui Siti s'est inspiré (Massimo), plutôt que par un pseudonyme, il s'agit du même champion de culturisme dont le Walter autofictionnel est amoureux. Il a un statut très différent de celui de Morante et de Moravia, représentés par Pasolini comme les compagnons de voyage de son reportage. On ne dirait jamais qu'il s'agit de personnages dans la mesure où on les perçoit comme les compagnons d'un récit parfaitement véridique et au statut non-fictionnel. Pour Marcello (et Walter), la chose est plus complexe.

Du point de vue de la non-fiction, son véritable nom nous est donné, et il est fort probable qu'il soit allé à Dubaï avec Siti en 2009. Du point de vue de la fiction, en revanche, il faut noter que la voix du narrateur n'a rien fait pour se présenter, ni pour présenter Massimo, que nous rencontrons « hors du roman » pour la toute première fois : et si nous n'avons pas besoin qu'il nous fasse les présentations, c'est parce que nous le connaissons déjà, mais sur la base des (auto)fictions précédentes. Ce que note, du reste, R. Donnarumma :

même ce reportage, bien qu'il se conforme aux règles du genre avec ses innombrables reconstructions encyclopédico-journalistiques, doit être lu en continuité avec les œuvres d'autofiction ou de fiction que Siti a produites jusqu'à présent : le je d'*Il canto del diavolo* est indissociable du Walter de la trilogie et du professeur d'*Il contagio* ; Massimo, de Marcello [...]. L'effet est double. D'une part, *Il Canto* joue un rôle d'une clé pour les livres précédents, révélant que Siti n'invente rien ou, mieux, qu'il greffe ses inventions sur une base solide de réalité vécue. D'autre part, l'absence totale d'une rhétorique de la sincérité ou de la fidélité au vrai suggère que le reportage est aussi une fiction et que Siti est toujours une invention de lui-même<sup>9</sup>.

En d'autres termes, l'incipit d'*Il canto del diavolo*, qui s'ouvre sur une note dans la droite ligne de la production antérieure de Siti, nous confronte à un saut ontologique, avec

---

<sup>9</sup> Raffaele Donnarumma, « Walter Siti – *Il canto del diavolo* », *Allegoria online*, 2012, n. p., URL : <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n61/10-tremila-battute/6166/335-walter-siti-qil-canto-del-diavoloq>> : « anche questo reportage, per quanto adottati gli schemi del genere con tanto di ricostruzioni enciclopedico-giornalistiche, va letto in continuità con l'autofiction o la fiction che Siti ha prodotto sinora: l'io del *Canto del diavolo* è indistinguibile dal Walter della trilogia e dal professore del *Contagio*; Massimo, da Marcello [...]. L'effetto è duplice. Da un lato, il *Canto* fa da chiave per i libri precedenti, rivelando che Siti non inventa nulla o, meglio, innesta le sue invenzioni su una solida base di realtà esperita. Dall'altro, la completa assenza di una retorica della sincerità o della fedeltà al vero lascia supporre che anche il *reportage* sia *fiction*, e che Siti sia sempre un'invenzione di se stesso ». Je traduis.

désinvolture et comme en passant : nous retrouvons le couple, et avons déjà toutes les informations nécessaires pour l'identifier, mais eux qui étaient d'abord les protagonistes d'un roman sont à présent le centre d'une sorte de reportage. Cela ne signifie pas que le texte ne peut pas être lu – potentiellement – si on méconnaît le jeu de miroirs. Mais il reste que nous avons affaire à un empiètement réciproque des territoires de la fiction et de la non-fiction qui n'est pas le fruit du hasard : à l'usage par la non-fiction de formes et de dispositifs typiques du roman, s'ajoute la présence de personnages qui proviennent d'une autofiction précédente, entraînant avec eux non seulement tout leur univers fictionnel, mais aussi une dynamique de relations que le lecteur pourra reconnaître.

## 2.

Dès les premières pages du reportage, nous comprenons que les mêmes dynamiques du désir, ainsi que tout un univers de sens des romans précédents, se répètent dans un énième chapitre : Massimo et Walter sont en effet deux *personnages* qui dépendent d'une littérature antérieure, deux subjectivités que nous reconnaissons en tant que lecteurs parce que nous avons lu l'autofiction dans laquelle sont relatées leur rencontre, leur affinité sexuelle précaire, la dépendance à la cocaïne de Massimo et la nécessité, pour Walter, de gagner avec l'écriture de l'argent pour lui en procurer.

Il est intéressant d'établir un lien thématique entre le lieu et la personne qui va le visiter. Nous voudrions mettre en évidence le fait qu'il y a entre le personnage de Massimo et la réalité qui l'entoure un jeu de reflet significatif : tout comme Dubaï, qu'il visite en compagnie de Walter, son corps est entièrement placé sous le signe de l'artificiel, du résultat obtenu à travers une planification soutenue, mais toujours au risque de s'écrouler. Tout comme Dubaï, Massimo – issu de la *borgata* – est un organisme privé d'histoire et étranger aux médiations culturelles, attiré par le kitsch, prêt à se vendre pour de l'argent, aussi réfractaire à n'importe quel genre de sublimation intellectuelle qu'hypercinétique et naïf. Par certains côtés, Massimo est le visiteur idéal pour Dubaï, et non Walter. Et pourtant, les affirmations du culturiste fournissent, comme dans les précédents romans, un contrepoint amusant et populaire à tout ce qu'observe le narrateur, en le sabotant en sous-main et en proposant une vision flamboyante des choses :

En attendant le hors-d'œuvre Massimo va aux toilettes et revient euphorique parce qu'on lui a offert une serviette chaude et vaporisé du parfum sur les mains (« je lui aurais demandé, il aurait aussi sorti ma bite ») [...] <sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Siti (2009), *op. cit.*, 26 : « In attesa dell'antipasto Massimo va alla toilette e torna esilarato perché gli hanno offerto una salvietta calda e spruzzato il profumo sulle mani (“si jo'o chiedevo me tirava fòri pure l'uccello”) [...] »

Nous blaguons sur la glace à deux mille euros [...] enrichie d'une touche de caviar doux, issu des très rares esturgeons d'un petit lac du Caucase (« l'doivent être diabétiques »)<sup>11</sup>.

À partir de là commence la beauté comme on l'entendait autrefois, c'est-à-dire mesure cohérence harmonie – même Massimo en est frappé sur le moment, il essaye de filmer avec son téléphone portable les vallonnements les plus pittoresques – mais après dix minutes il se sent déjà opprimé (« je crois bien que ceux-ci veulent construire, ils ont dû en avoir plein les couilles du rien... ils doivent se dire construisez c'qu'y vous chante, mais construisez »)<sup>12</sup>.

Émergent des paroles de Massimo des intuitions inattendues sur le territoire qu'ils sont en train de visiter, temple de l'hyper-capitalisme contemporain. Dans *Il canto del diavolo*, exactement comme dans toute la production précédente de notre auteur, le personnage du culturiste a une fonction précise : dans un couple d'ascendance vaguement cervantine, son ironie constitue un contrepoids constant aux tentations « élevées » du narrateur Walter, que celles-ci se laissent aller à un ton pathético-sentimental, ou qu'elles tombent dans le sérieux propre à l'essayiste. Massimo/Marcello est d'ailleurs l'agent, depuis sa première apparition romanesque, d'une pédagogie à rebours sur Walter : à la lumière d'un hypotexte dantesque auquel il est fait subtilement allusion, il peut être compris comme une Béatrice<sup>13</sup> antiphastique qui ouvre à Walter l'accès à de nouveaux modes d'exister et de percevoir la réalité<sup>14</sup>.

En faisant transmigrer le couple, et en le représentant ensemble dans la première partie du voyage, Siti fournit une clé de lecture sur les formes de connaissance à une époque qui vient après le postmodernisme. Quand Pasolini et Moravia vont en Inde, le sous-entendu est qu'en qualité d'intellectuels, ils peuvent dire quelque chose de la réalité sur laquelle ils se concentrent, proposer à qui les lit une vision, une herméneutique, un apport de connaissance. Pour eux, le reportage est encore

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, 27 : « Scherziamo sul gelato a duemila euro [...] impreziosito da un ciuffo di caviale dolce, prodotto dai rarissimi storioni di un laghetto caucasico ("ciavranno er diabete"). »

<sup>12</sup> *Ibid.*, 31 : « Da lì in poi comincia la bellezza come s'intendeva una volta, cioè misura coerenza armonia – anche Massimo lì per lì ne è colpito, cerca di riprendere col telefonino gli avvallamenti più pittoreschi – ma dopo dieci minuti ne è già oppresso ("ce credo che questi vonno costrui, se saranno rotti il cazzo del nulla... diranno costruite quello che ve pare, ma costruite"). »

<sup>13</sup> Voir Daniela Brogi, « Walter Siti, *Troppi paradisi* », *Allegoria online*, 2006, 211-229, URL : <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n55/18-il-libro-in-questione/5559/83-walter-siti-troppi-paradisi>>.

<sup>14</sup> Que le personnage du culturiste occupe, à l'égard de Walter, une fonction fondamentale de pédagogue à rebours, le roman de Siti *Il contagio*, contrepoint thématique aux romans pasoliniens sur les *borgate*, nous le confirme. Walter Siti, *Il contagio*, Milano 2008, 289-290.

véritablement le genre qui explore des mondes divers, dans lesquels, malgré le risque de sa disparition, on peut encore chercher l'altérité.

La situation change rapidement : à partir de la moitié des années 1960, il devient beaucoup plus facile de rejoindre en avion n'importe quelle partie du globe ; dans les décennies qui suivent, la télévision, puis internet, satureront chaque écran de la maison de lieux exotiques et de vacances de rêve. Il faut alors qu'au-delà du récit de voyage, l'auteur postmoderne (c'est le cas d'Arbasino, de Manganelli, de Calvino) thématise et problématise explicitement la relation entre le sujet connaissant et l'environnement. Et on commence en effet à réfléchir sur l'inconvénient, la faillibilité, la névrose, la vanité de l'expérience, le lieu commun. Grâce à l'influence de l'anthropologie et de la critique postcoloniale, chaque opération cognitive est radicalement mise en question : si la description de l'autre est toujours inévitablement « falsifiée » par la subjectivité de celui qui regarde, quelle valeur aura alors le récit de voyage qui a la prétention de raconter l'autre et le lointain ? Siti écrit après que tout cela non seulement a été affirmé, mais est devenu monnaie courante ; en tant que critique et intellectuel, il a donc profondément conscience des différentes « naïvetés » dans lesquelles il serait facile de tomber. C'est sans doute pour cela qu'il utilise des correctifs spécifiques.

Le premier est l'injection puissante et déclarée de fiction dans la non-fiction, entendue comme levier pour problématiser l'exploration de l'altérité et l'acquisition de savoirs : l'un des motifs pour lequel Siti « importe » de la sphère romanesque certaines dynamiques de couple est la nécessité qu'un sujet fasse office de contre-poids aux tentations intellectuelles de l'autre. Non pas que l'effort de comprendre et de rendre compte des choses ne soit pas présent et valorisé dans ce reportage. Au contraire, à ce sujet deux courants souterrains s'affrontent continuellement : l'un de nature non-fictionnelle et propre à l'essai, dans lequel l'auteur parle du monde et est susceptible d'en donner des analyses qui se posent comme dotées de validité épistémologique ; l'autre de type romanesque, dans lequel illusions et mystifications sont en tension avec le premier, le mettent en doute et le contrebalancent constamment. Les deux instances sont apparemment opposées, mais travaillent de fait en synergie.

Des indices significatifs de cette tension réciproque et continue entre documentaire et roman, entre fiction et non-fiction, disséminés çà et là dans le reportage comme dans les livres qui suivent, dans un geste typiquement sitien, viennent le confirmer. En 2013, quatre ans après la sortie de *Il canto del diavolo*, l'auteur publie un essai intitulé *Il realismo è l'impossibile*. Voici ce qu'on y lit : « Entrer et sortir de l'inconscience, tenir le rôle en même temps du critique et du sauveur, du chasseur et de sa proie ; jouer à cache-cache avec le lecteur, l'embrouiller et renverser les pistes. Dans mon petit livre sur le voyage à Dubaï, je raconte comme un épisode réellement survenu une histoire (celle du jeune Indien amoureux d'une fille émiratie, dont je favorise les amours) que j'ai en

fait inventée de toutes pièces à partir d'une gravure populaire du *Rāmāyana* [...]»<sup>15</sup>. » Dans un roman postérieur, *Exit Strategy*<sup>16</sup>, Siti joue à laisser échapper une dernière « confession » à propos de ce reportage : de façon évidemment paradoxale, il fait semblant de ne pouvoir révéler que dans le roman (fiction) quelques détails sexuels « réels » (non-fiction) qu'il déclare avoir voulu censurer dans le reportage.

L'idée est qu'à partir du moment où il faut dire quelque chose d'intéressant sur une réalité qui semble (de façon trompeuse) trop encline à se montrer elle-même, on ne peut pas le dire de façon directe. La connaissance qui se produit doit toujours éviter l'écueil du nivellement sur une rhétorique courante, aussi bien celle de la publicité qui exalte le lieu comme un paradis du commerce, du divertissement et du bien-être, que celle de la morale qui le condamne du haut de sa position de supériorité cognitive et prétend le démystifier. Comme cela a déjà été noté<sup>17</sup>, il suffit d'une brève recherche sur internet pour se rendre compte que Dubaï est aussi peu exotique et lointain de l'Occident que l'on puisse l'être, parce que – ce sont les mots de Siti – par certains aspects, il en constitue une « parodie accélérée risible<sup>18</sup> ».

Si Pasolini est à la recherche, dans les pays du tiers-monde, de cette condition humaine archaïque, innocente et sainte, qui est en train de disparaître dans l'Italie rurale et prolétaire, le choix de la destination de Siti se situe consciemment aux antipodes. Si visiter l'Inde du début des années 1960 signifie, pour Pasolini, faire un saut en arrière de plusieurs siècles, en quête de formes et de modes de vie éteintes ou en voie d'extinction, et donc de quelque chose de plus véridique et authentique, pour Siti, le choix des Émirats – Dubaï et Abou Dhabi en particulier – équivaut à une accélération consciente vers un *futur proche* que la disponibilité exorbitante d'argent et le manque de processus de médiation rendent beaucoup plus tangibles qu'ailleurs. Mais surtout un saut dans un monde où tout est artificiel, construit et fictif par excellence, et donc le contraire du lieu « authentique » et « divers ». Il suffit de prendre en considération –

---

<sup>15</sup> Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma 2012, 64 : « Entrare e uscire dall'inconsapevolezza, recitare nello stesso tempo il critico e il selvaggio, il cacciatore e la preda; giocare a rimpiattino col lettore, confondergli le idee e ribaltare le piste. Nel libretto sul viaggio a Dubai racconto come episodio realmente accaduto una vicenda (quella del giovane indiano innamorato della emiratina, di cui favorisco gli amori) che invece ho inventato di sana pianta a partire da una stampa popolare del *Rāmāyana* [...] ». Je traduis.

<sup>16</sup> Walter Siti, *Exit Strategy*, Milano 2014, 17-18.

<sup>17</sup> « On dirait un jeu d'astuce : un tour sur Google suffit pour se rendre compte immédiatement que Dubaï est un ailleurs un peu trop mimétique, et ne réservera pas au visiteur le même choc que l'Inde ou l'Afrique centrale. Siti s'est cherché un miroir déformant. » Donnarumma, art. cit. : « Sembra un gioco d'astuzia: basta fare un giro su Google per sapere da subito che Dubai è un altrove anche troppo mimetico del qui, e non riserverà al visitatore gli choc dell'India o dell'Africa centrale. Siti si è cercato uno specchio deformante. »

<sup>18</sup> Siti (2009), *op. cit.*, 89 : « una risibile parodia accelerata dell'Occidente ».

indication rhétorique non fortuite – la différence entre les métaphores utilisées par les deux auteurs. Dans le cas de Pasolini, nous trouvons :

Encore aux abords de cette grande porte symbolique, d'autres silhouettes dignes des gravures européennes du xvii<sup>e</sup> siècle [...]<sup>19</sup>.

[...] carrefours encombrés de passants aux pieds nus, habillés comme dans la Bible [...]<sup>20</sup>.

Un paysage de carte postale exotique du siècle dernier, de tapisserie de Porta Portese<sup>21</sup>.

[...] il cherche fortune à Bombay, comme un jeune Calabrais peut le tenter à Rome [...]<sup>22</sup>.

[...] il se produit aussi chez les paysans du Frioul quelque chose de semblable, dans certaines coutumes rustiques, qui ont survécu au paganisme [...]<sup>23</sup>.

[...] c'est une errance, à vide, durant tout le jour, comme on en voit à Naples [...]<sup>24</sup>.

[Sœur Teresa] ressemble, de manière impressionnante, à une célèbre Sainte Anne de Michel-Ange [...]<sup>25</sup>.

[...] étaient accroupis de petits bandits, avec du duvet au-dessus de la lèvre supérieure, comme écaillés de quelque pale d'autel<sup>26</sup>.

[...] écrivain humoristique [...] à l'aspect familial d'un chef de gare de Vénétie, collectionneur de petits tableaux tachistes [...]<sup>27</sup>.

---

<sup>19</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 14. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 13 : « Ancora ai margini di questa grande porta simbolica, altre figure da stampa europea del seicento [...] »

<sup>20</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 17. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 16 : « bivii accalcati di gente scalza, vestita come nella Bibbia ».

<sup>21</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 21. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 20 : « Un paesaggio da cartolina esotica dell'ottocento, da arazzo da Porta Portese. »

<sup>22</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 23. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 22 : « cerca fortuna a Bombay, come un ragazzo calabrese può venir à Rome ».

<sup>23</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 36. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 36 : « anche tra i contadini friulani succede qualcosa di simile, in certe usanze rustiche, sopravvissute al paganesimo ».

<sup>24</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 40. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 40 : « è un girare a vuoto per tutto il giorno, un po' come si vede a Napoli ».

<sup>25</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 57. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 57 : « Assomiglia in modo impressionante a una famosa sant'Anna di Michelangelo [...] ».

<sup>26</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 112. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 108 : « erano accucciati dei piccoli banditi, coi baffetti sul labbro superiore, come scrostati da qualche pala d'altare ».

<sup>27</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 121. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 116 : « uno scrittore umoristico [...] dall'aspetto familiare di un capostazione veneto collezionista di quadretti macchiaioli ».

[...] de temps à autre, on a l'impression d'être dans la plaine du Pô, tout de suite après la guerre [...]<sup>28</sup>.

C'est à Agra que se trouve le Taj Mahal. Le Saint-Pierre de l'Inde<sup>29</sup>.

Les métaphores renvoient toutes à une sphère européenne prémoderne, prolétaire ou périphérique : catholicisme, dialectes, monde agricole, régions du Sud. Chez Siti, les termes de la comparaison sont en revanche tirés de la culture pop ou du kitsch de la civilisation du spectacle (parcs d'attractions, émissions de télévision sensationnalistes, hauts lieux de la *jet set*, cuisiniers stars, films bibliques) :

Les "mall", c'est-à-dire les centres commerciaux, sont les vrais monuments de Dubaï, l'équivalent de ce que sont, dans la vieille Europe, les églises et les musées<sup>30</sup>.

[...] le Global Village, très animé le jour des Foires, est maintenant une espèce de Gardaland insensé et désolé [...]<sup>31</sup>.

[...] le look des forteresses et des ruines oscille entre ce qui est à venir et ce qui est archéologique : vaisseaux spatiaux du passé, moitié objets maya, moitié Dark Vader, la mythique Atlantide comme en rêverait Sandro Giacobbo<sup>32</sup>.

[...] [la viabilité] d'un Luna Park démentiel<sup>33</sup>.

Me voilà, figurine perdue dans un énorme Lego pour divinités enfantines [...]<sup>34</sup>.

[...] les bateaux à moteur se gênent à tour de rôle, ce doit être pire que sur la Costa Smeralda<sup>35</sup>.

[...] on expose des ustensiles de cuisine que même Vissani ou Adrià ils ne les ont pas<sup>36</sup>.

---

<sup>28</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 130. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 123 : « ogni tanto si ha l'impressione di essere nella pianura padana, subito dopo la guerra ».

<sup>29</sup> Pasolini (1984/2001), *op. cit.*, 136. = Pasolini (1962), *op. cit.*, 129 : « Ad Agra c'è il Taj Mahal. Il San Pietro dell'India. »

<sup>30</sup> Siti (2009), *op. cit.*, 18 : « I "mall", i centri commerciali, sono i veri monumenti di Dubai, come in Europa le chiese e i musei. »

<sup>31</sup> *Ibid.*, 29 : « Il Global Village, animatissimo nei giorni delle Fiere, adesso è una specie di insensato e desolato Gardaland [...]. »

<sup>32</sup> *Ibid.*, 30 : « [...] il look delle rocce e dei ruderi oscilla tra il futuribile e l'archeologico : astronavi del passato, un po' reperti Maya e un po' Darth Vader, la mitica Atlantide come la sognerebbe Sandro Giacobbo. »

<sup>33</sup> *Ibid.*, 45 : « un luna-park demenziale. »

<sup>34</sup> *Ibid.*, 55 : « Eccomi, figurina perduta in un enorme Lego per divinità fanciulle, fotocopia di altre figurine sagomate [...]. »

<sup>35</sup> *Ibid.*, 86 : « [...] i motoscafi si intralceranno a vicenda, sarà peggio che in Costa Smeralda. »

<sup>36</sup> *Ibid.*, 105 : « [...] espongono attrezzi da cucina che nemmeno Vissani o Adrià. »



Pour Pasolini, qui s'inscrit dans le sillage d'une très longue tradition, le voyage vers l'orient et vers le sud est encore un voyage pour remonter le temps : les traits de ce qui est périphérique, du préindustriel et du sacré se fondent et sont mis en opposition avec la culture bourgeoise technocratique et obsédée par l'efficacité qui caractérise le panorama nord-occidental. Pour Siti, visiter Dubaï ne signifie plus aller vers un archaïque qui soit garantie d'authenticité, mais au contraire, aller vers les frontières extrêmes d'une modernité irréaliste.

Le choix du lieu implique donc le choix d'une posture par rapport à leur identité même d'intellectuel : si le Pasolini du début des années 1960 peut encore se représenter comme un sujet connaissant qui fait autorité, chez Siti l'ensemble se fait bien plus complexe. Si le reportage traditionnel se meut dans des espaces tenus pour intéressants parce que d'accès difficile du point de vue cognitif, linguistique, culturel et anthropologique, et cela, précisément parce qu'ils sont distants, autres (le sud de l'Europe dans le Grand Tour, l'exotisme colonial de l'Inde ou de l'Afrique, etc.), les Émirats contemporains (les plus riches du moins) constituent un arrière-fond renversé : ils sont le lieu d'une espèce de *mimicry* à l'échelle globale et mettent en scène un Occident de réclame, stéréotypé à l'excès et dépourvu de toutes ces médiations qui nous le rendent encore supportable<sup>37</sup>.

Aller visiter les Émirats signifie donc se trouver devant un miroir grossissant, et par là même révélateur de quelques enjeux fondamentaux de l'hypercontemporanéité que Siti a déjà abordés du reste dans ses précédents romans : la « vraie vie » exhibée et dénaturée dans la télé-réalité, la dématérialisation progressive de la richesse à l'œuvre dans la finance mondiale, la substitution de l'absolu divin par l'absolu du désir de consommer.

### 3.

Le paradoxe est qu'il n'est plus possible d'être naïf vis-à-vis de la réalité, parce que nous sommes trop conscients de toutes les opacités, médiations et distorsions qui s'interposent entre le sujet qui observe et ce qui est observé. L'idée d'un regard

---

<sup>37</sup> Voici ce qu'écrit justement D. Luglio à ce sujet : « La conception de l'histoire pasolinienne est encore profondément marquée par la philosophie de Vico et de Hegel : c'est ce qui lui permet de chercher, en Inde ou en Afrique, la persistance d'une société archaïque, primitive, telle qu'elle n'existe plus dans l'occident néo-capitaliste. Si cette conception de l'Histoire – sur laquelle se sont abattues les foudres des *postcolonial studies* et des *subaltern studies* – est présente dans *Il canto del diavolo*, ce n'est que pour être soumise, comme nous essaierons de le montrer, à une critique aussi subtile que radicale. » Davide Luglio, « Voyage au but de l'Occident. *Il canto del diavolo* de Walter Siti », *Italies*, 17-18 (2014), URL : <<https://journals.openEdition.org/italies/4820>>.



« neutre » sur le réel n'a plus droit de cité dans les sciences humaines, et cela précisément au moment où pouvoir interpréter les changements vertigineux du monde serait plus que nécessaire.

Quel sens peut avoir le fait que l'écrivain parle, avec tous les moyens qui sont à sa disposition, d'un lieu qui, en apparence, est capable de parler de lui-même, presque trop ? Pasolini peut encore accomplir une médiation de façon directe, en montrant et en interprétant ce qui est distant dans ses rapports avec une réalité occidentale qui rompt définitivement avec l'archaïque et le prémoderne : en relatant l'Inde aux Italiens, il leur parle de ce qu'ils ont été dans un passé encore récent en fin de compte, sans qu'ils puissent l'être de nouveau toutefois. Venant après que cette fracture s'est réalisée à l'échelle du monde, et déjà dans le choix du voyage, Siti sait qu'on peut trouver à Dubaï tout ce que la modernité a de plus factice et artificiel. Dans ce cadre, et en opposition directe avec le modèle pasolinien, la façon même dont il se met en scène comme reporter revêt les traits persuasifs de la méfiance, de la fatigue et de la retraite cognitive :

[...] j'avais des numéros de téléphone de Dubaï [...] mais qu'est-ce qu'on s'en fout [...]»<sup>38</sup>.

J'ai même pensé à un interprète, mais ce ne seraient que des banalités décevantes, les histoires sont toutes identiques si tu ne les examines pas de suffisamment près ; monotonie des êtres humains à quelque latitude que ce soit<sup>39</sup>.

Je n'ai visité que l'une des cases de l'échiquier, et l'idée même de recommencer demain me donne la nausée<sup>40</sup>.

Nous sommes face à une exhibition, non pas d'envie de découvrir, mais plutôt d'envie de ne pas découvrir. Et pourtant cela ne signifie pas le désengagement. Au contraire, si « la vérité du monde sort à contrecœur<sup>41</sup> », ce n'est en réalité que le fait de se rendre indocile à la rhétorique de la recherche sur le terrain, du monde comme documentaire et carte postale, qui nous permet de lui faire un espace. Les formes de cette indocilité ne prennent pas la voie d'un renchérissement héroïque de recherche de la prise directe, qui pourrait se transformer en une nouvelle rhétorique

---

<sup>38</sup> Siti (2009), *op. cit.*, 42 : « avevo numeri di Dubai [...], mai chi se ne fotte ».

<sup>39</sup> *Ibid.*, 51 : « Ci ho anche pensato a un interprete; ma sarebbero banalità deludenti, le storie sono tutte uguali se non le esami abbastanza da vicino; monotonia degli umani a qualunque latitudine. »

<sup>40</sup> *Ibid.*, 76 : « Ho visitato solo uno dei quadrati della scacchiera e all'idea di ricominciare domani mi prende il voltastomaco. »

<sup>41</sup> Siti (2012), *op. cit.*, 12 : « La verità del mondo vien fuori contro voglia [...] »

(mystifiante) de la non-fiction. Pour Siti, la réalité peut être connue à la seule condition qu'on cesse de vouloir la raconter à tout prix comme un processus d'acquisition direct et intentionnel, et qu'on commence à en mettre plutôt en scène sa dimension fuyante et réfractaire.

De ce point de vue, il est intéressant de noter que beaucoup de dévoilements, dans ce reportage, se manifestent lors de temps faibles, présentés comme s'ils surgissaient par erreur et presque muets face à la réalité aux couleurs violentes qui les entoure. C'est dans ce sens que s'inscrit la découverte du désert comme lieu de *résistance* majestueux mais silencieux, de vide immense et solennel, malgré la tentative de l'appriivoiser pour en faire un gigantesque lieu de divertissement.

Ce n'est pas un hasard si les moments de plus grande intensité sont associés, dans ce texte, à l'expérience d'un vide et d'un « manque », de nature positive, en opposition avec le trop-plein de l'offre consumériste globale. Comme si la réalité, la « chose » hors de la scène ne se manifestait que là où on ne la cherchait pas et lorsqu'on ne s'y attendait pas : cette dernière peut se révéler comme une reconnaissance soudaine même dans le cas de ce qui est, de façon très lointaine et puissante, étranger, mais à condition qu'on ait d'abord cessé de vouloir s'en emparer, ou de vouloir l'exhiber à tout prix. C'est précisément à cela qu'on mesure toute la distance par rapport à la posture d'acquisition des connaissances de Pasolini, non-fictionnelle par définition parce qu'elle veut être avant tout prise directe sur la réalité, réflexion et témoignage.

C'est ce que Siti essaye de faire en rassemblant sous un même drapeau les potentialités herméneutiques de la fiction et de la non-fiction, non plus opposées l'une à l'autre dans les binômes illusion et réalité, vrai ou faux, imaginaire et réel, mais entendues comme deux éléments en synergie. La non-fiction garantit entre autres l'engagement éthique et épistémologique à la base de toute tentative de connaissance. L'utilisation de la fiction travaille dans ce texte à mettre en exergue la distinction entre *fictionnel*, entendu comme discours qui vise à démystifier l'illusion d'une pure référentialité sans médiation, et *factice*, discours qui tend au contraire à promouvoir l'illusion d'un accès non problématique au réel.