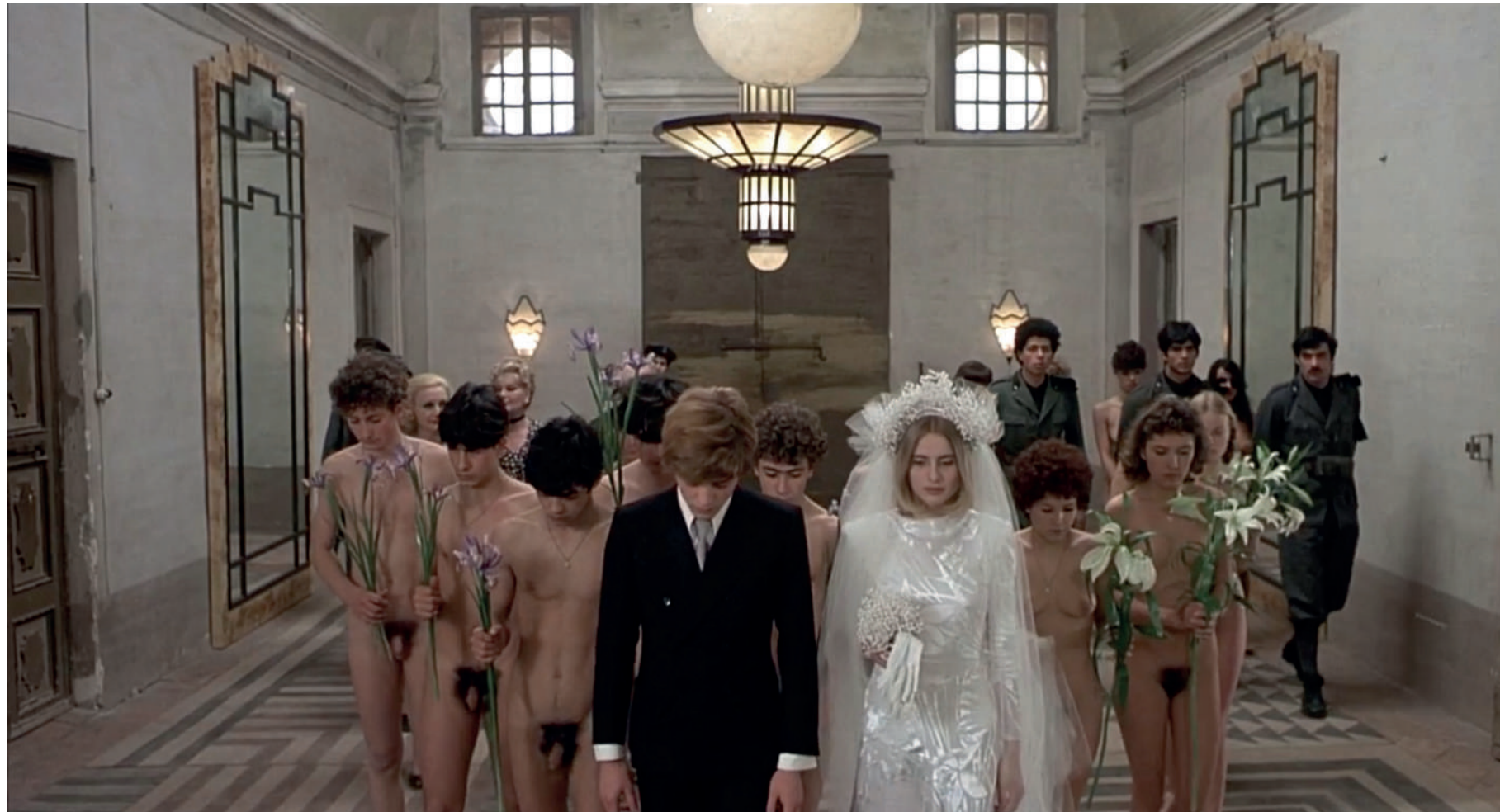


## Abjuration de l'utopie : de la *Trilogie de la vie* à *Salò*

Clément Schneider



*Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

Dans son article « J'ai abjuré la "trilogie de la vie" » (Esprit, novembre 1976), Pasolini revient sur la rupture esthétique et morale entre les trois films solaires et érotiques — dans lesquels les corps exultent — et ce qui deviendra *Salò*. Utopie d'une émancipation amoureuse des corps d'un côté vs contre-utopie des corps broyés par l'aliénation fasciste de l'autre. Entre les deux, une prise de conscience de la part du poète cinéaste : les années 1970 ne tiennent pas leurs promesses de libération sexuelle, le capitalisme s'emploie à les dévoyer et les pervertir irrémédiablement. Pour autant, dans la mesure où la contre-utopie est toujours-déjà présente au sein de l'utopie, et à travers ce prisme, il devient possible de voir *Salò* moins en rupture avec la *Trilogie de la vie* que dans son terrible et naturel prolongement. Les quatre derniers films du cinéaste reçoivent ainsi un éclairage nouveau, où l'éclat du soleil est aussi lumière noire.

médiévaux, sensuels et paillards, satiriques et comiques, tendres mais aussi cruels. Les corps — et le sexe — y sont célébrés dans toute leur dimension « pléthorique<sup>2</sup> » et leur absolue puissance de vie et de jubilation.

Néanmoins, en 1975, Pasolini écrit :

Je pense que, avant l'action, on ne doit jamais, en aucun cas, craindre une annexion de la part du pouvoir et de sa culture. Il faut se comporter comme si cette dangereuse éventualité n'existait pas. Ce qui compte, c'est avant tout la sincérité et la nécessité de ce qui doit être dit. [...] Mais je pense aussi qu'après, il faut savoir se rendre compte à quel point on a été utilisé, éventuellement, par le pouvoir. Et alors, si notre sincérité ou notre nécessité ont été asservies et manipulées, il faut avoir le courage d'abjurer. J'abjure la *Trilogie de la vie*, bien que je n'aie pas de regret de l'avoir faite. Je ne peux nier la sincérité et le besoin qui m'ont poussé à la représentation des corps et de leur symbole culminant, le sexe<sup>3</sup>.

Plus loin, Pasolini explicite les raisons de son abjuration :

On m'objectera : « Mais toi, en vérité, dans la *Trilogie*, tu ne représentais pas des corps et des organes sexuels contemporains, mais plutôt ceux du passé. » C'est vrai, mais pendant plusieurs années, j'ai pu m'illusionner. Le présent dégradant était compensé tant par l'objective survivance du passé que par la possibilité de le révoquer. Mais aujourd'hui la dégénérescence des corps et des sexes a atteint une valeur rétroactive. Si ceux qui étaient alors comme ceci et comme cela, ont pu devenir maintenant comme ceci et comme cela, ça signifie qu'ils l'étaient déjà potentiellement : par conséquent même leur manière d'être d'alors est, par le présent, dévaluée<sup>4</sup>.

En novembre 1976, paraît, en français<sup>1</sup>, dans la revue *Esprit*, un court texte de Pier Paolo Pasolini intitulé « J'ai abjuré la trilogie de la vie ». Dans cet article rageur et désespéré, Pasolini fustige l'illusion dont il estime avoir été la victime et en particulier la libération sexuelle des corps et ses représentations, dont le cinéaste a donné trois modèles à travers les films *Le Décaméron* (1971), *Les Contes de Canterbury* (1972) et *Les Mille et une nuits* (1974), soit ladite « Trilogie de la vie ». Chacun de ces films constitue une adaptation de contes



Pasolini n'utilise pas le terme d'utopie, mais dans son cinéma les corps, à travers le sexe, sont des vecteurs d'utopie. Et ce qu'exprime tragiquement le texte, c'est combien cette utopie des corps contenait déjà son renversement et sa négation qui apparaissent soudain à Pasolini dans une lumière crue, insoutenable. Et le cinéaste de conclure : « Je suis en train d'oublier comment étaient les choses *avant*. Les visages aimés d'hier commencent à pâlir. J'ai devant moi – peu à peu sans autre alternative – le présent. Je réadapte mon travail à une plus grande lisibilité (*Salò* ?)<sup>5</sup>. »

Si l'abjuration de Pasolini invite à considérer *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975) comme un film qui trancherait radicalement avec ceux qui le précèdent, je crois qu'il faut plutôt suivre le cinéaste sur la voie qu'il ouvre lorsqu'il parle de « réadaptation », donc de *continuité*. *Salò* n'existe que par la *Trilogie de la vie*, contre elle, avec elle, hanté par elle. Pasolini parle de « lisibilité » et il ne saurait y avoir d'autre lisibilité que celle des corps. Si ceux-ci incarnent une utopie ou bien, symétriquement, une contre-utopie fascisante ; et si, pour Pasolini, le cinéma est bien « la langue écrite de la réalité<sup>6</sup> », alors il faut se demander comment, au niveau de la représentation des corps (et du sexe), la mise en scène œuvre à brouiller ou à clarifier la signification (la « lisibilité »), et quel monde utopique ou contre-utopique ces corps et leur environnement génèrent dans les films<sup>7</sup>.

D'abord, ne nous laissons pas abuser par Pasolini lui-même lorsqu'il indifférencie les trois films en les regroupant sous l'égide de la *Trilogie*. En effet, une sourde présence de la mort s'installe au fil de chaque volet. *A contrario* de ce glissement vers la noirceur, il est intéressant, par exemple, que Pasolini ait supprimé toute référence au sombre épisode de peste qui forme le dispositif narratif du *Décameron* de Boccace. Dans le film, l'intrigue est déplacée à Naples et les différentes histoires s'enchaînent sans aucun chapitrage d'aucune sorte. Là où l'œuvre de Boccace oppose au pouvoir annihilateur de la peste la puissance de vie des histoires que l'on se raconte, Pasolini ne retient



*Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975. Photographie par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

que cette dernière : comme un mouvement qui ne rencontrerait aucune force contraire et n'aurait d'autre sens que lui-même, pur mouvement de vie. *Le Décaméron* est un film de *l'urgence* à vivre et à jouir – chacun des épisodes est comme tendu vers une échéance (le retour d'un mari, le lever du jour, etc.) – ce qui n'est pas sans rappeler la rapidité d'exécution qui caractérise le peintre qui travaille *a fresco*. Ce n'est sans doute pas un hasard si Pasolini apparaît dans le film sous les traits d'un disciple de Giotto, embauché pour réaliser une fresque sur un grand mur d'église. Là aussi, il faut se hâter de faire advenir l'œuvre<sup>8</sup> et, là aussi, dans le processus de création, il y a une joie et une sensualité. Pasolini filme avec le même érotisme le mélange des pigments dans les coupelles et le visage des amants transfigurés par l'amour et le sexe. Et si la mort s'invite malgré tout, le film toujours la conjure : c'est l'amant de la jeune fille que ses frères assassinent et dont elle déterre la tête qu'elle plante dans un pot de basilic ; ou bien, ce sont les deux compères qui se promettent que le premier des deux à mourir reviendra raconter au second à quoi ressemble l'au-delà. La vie *persiste* donc, à l'image des jardins

des édentés, des borgnes, des vieux, des disgracieux, etc. – ne sont pas celles d'un naturalisme plat que le cinéaste abhorre, mais, au contraire, sanctifient la réalité (il faut bien qu'il y eût sanctification, pour qu'il puisse y avoir ensuite abjuration).

Les dialogues du film sont en dialecte napolitain<sup>9</sup>. C'est, de la part de Pasolini, un choix délibéré qui vise à concentrer en un lieu unique des récits qui, dans l'œuvre de Boccace, se déroulent sur une aire beaucoup plus large (Europe, Orient...)<sup>10</sup>. L'enclave utopique chez Boccace (le palais à l'écart de Florence dans lequel se réfugient les dix jeunes gens) est transposée et assumée dans le film de Pasolini par la *langue* qui, en tant que dialecte, crée une insularité imaginaire redoublée par la ville imaginaire que le cinéaste (re)constitue à travers les décors qu'il choisit pour le film. Dans le contexte de globalisation accélérée des années 70, le choix du napolitain est, pour Pasolini, un acte de résistance qui fabrique un monde en marge du monde, une forteresse conçue pour résister à la violence homogénéisante de la langue italienne capitaliste. Il écrit, en outre, dans sa tentative d'établir les rapports entre la langue écrite-parlée et langue du cinéma : « Un graphique des modes grammaticaux de la langue écrite-parlée pourrait donc consister en une *ligne horizontale*, parallèle à la ligne de la réalité, ou monde à signifier, ou, en inventant hardiment un néologisme de sens, "Signifiand" [...] Le graphique des modes grammaticaux de la langue du cinéma pourrait être, au contraire, une *ligne verticale*, c'est-à-dire une ligne qui puise dans le Signifiand, qui l'assume sans cesse, en l'incorporant et en le rendant immanent à la reproduction audio-visuelle<sup>11</sup>. » Il me semble que le *Décameron* est tout à fait caractéristique, dans son traitement du dialecte et des corps, de ce prélèvement vertical dans le réel que le cinéma vient organiser ensuite en une forme, ayant toujours prise dans la réalité grâce à la « reproduction audiovisuelle », mais à laquelle le montage (notamment) donne autonomie et cohésion. Le cinéma de Pasolini est ainsi en tension (et c'est vrai notamment au niveau des corps) entre la tentation mythique et l'immanence de

ensoleillés et des corps exultant. La frontalité, qui caractérise le *positionnement* de Pasolini lorsqu'il filme, souligne dans *Le Décaméron* les courbes des corps autant que celles des espaces, comme une adéquation entre les hommes et leur monde. La Naples – fabriquée de toutes pièces par le cinéaste – que met en scène *Le Décaméron* est celle des voûtes et des arcades en plein cintre de l'art roman, courbes rondes, sans angles, simples et nues. Et il y a en outre une parenté nette dans les décors que choisit Pasolini et qui portent sur eux la marque du temps (les murs à la chaux délavée ou abîmée, les bois patinés, etc.) et la façon dont il filme les visages et les corps dans leur nudité la plus crue, qui est aussi la plus tendre. C'est là aussi le primitivisme, ou l'archaïsme dont le cinéaste parle dans son abjuration, qui s'abreuve aux sources de la peinture pré-renaissante, encore matinée de frontalité byzantine, le monde d'avant Giotto. Ainsi, chez Pasolini, les corps portent les stigmates du temps, de la vie, au même titre que les maisons ou les palais qu'ils habitent ; stigmates en vérité, en ce que ces marques – on voit dans le *Décameron* à la fois la jeunesse et la beauté la plus canonique, tout autant que



l'incarnation. C'est dans cette tension-là que l'utopie de Pasolini est la plus active, la plus bouleversante. D'autant plus que cet enracinement dans le réel est sans cesse activé par le souci ethnographique du cinéaste.

La profusion des histoires appelle une profusion de personnages et, surtout, aucune histoire n'ayant *a priori* plus d'importance qu'une autre, la mise en scène s'attache à chaque acteur, avec la même frontalité, la même distance, le même soin amoureux. On repère donc, chez le cinéaste, une attention esthétique et éthique à traiter avec égalité les corps, tous les corps ; les visages, tous les visages ; les sexes, tous les sexes. Et, dans *Le Décaméron*, à travers l'amour porté à la singularité d'une langue, le napolitain, c'est en somme un peuple que Pasolini cherche à inventer et à mettre en scène dans l'espace diégétique de son film. Et non seulement un peuple, mais un peuple en résistance à travers sa langue même. Comment ne pas penser ici aux lumineuses phrases de Deleuze, face à la scène de noces qui ouvre l'un des derniers contes du *Décaméron* (celui sur le prêtre qui prétend pouvoir transformer une femme en jument) :

Ce qui s'oppose à la fiction, ce n'est pas le réel, ce n'est pas la vérité qui est toujours celle des maîtres ou des colonisateurs<sup>12</sup>, c'est la fonction fabulatrice des pauvres, en tant qu'elle donne au faux la puissance qui en fait une mémoire, une légende, un monstre. [...] C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à « fictionner », quand il entre « en flagrant délit de légèrer », et contribue ainsi à l'invention de son peuple<sup>13</sup>.

La scène en question forme une incise assez longue qui interrompt le récit et n'a aucune fonction narrative essentielle. Que Pasolini choisisse de filmer la scène et de la conserver au montage est révélateur de cette attention passionnée à la réalité qui caractérise le travail du cinéaste : la scène vaut en ce qu'elle fait entendre les musiques traditionnelles napolitaines<sup>14</sup>, en ce qu'elle fait voir les danses que

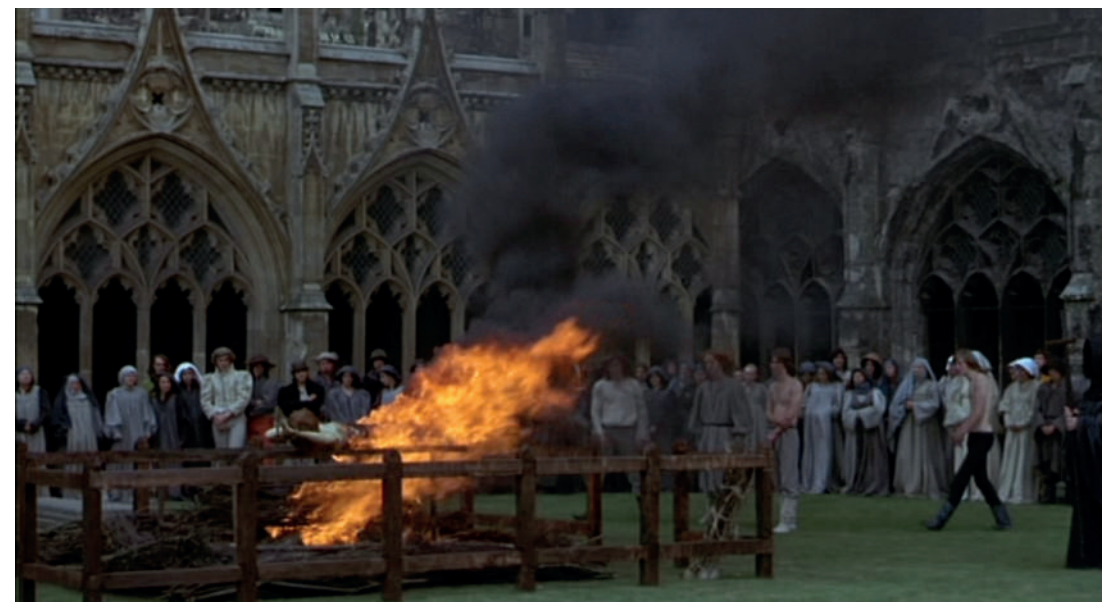
ces musiques accompagnent. Et ce n'est évidemment pas de folklore qu'il s'agit ici, mais plutôt de ces « effets de réel » tel que les définit avec justesse Antoine Thirion, inspiré par Clément Rosset :

Ce n'est pas le passé qui revient en mémoire mais la fiction qui travaille à l'apparition du réel : là est toute la différence entre un cinéma qui vampirise le réel et un autre qui lui fait don de son réalisme. Et lorsque l'effet de réel présente tout à coup cet éclat de vérité, dépouillée des doubles de fiction qu'elle élimine tout d'un coup comme on annule un mauvais sort, c'est, parfaite définition de l'effet de réel qui n'apparaît qu'en dissipant les illusions qui l'empêchaient d'advenir, « la disparition de ce pâle fantôme du réel qui surprend un moment la conscience lorsque s'accomplit l'événement ». (*Le réel et son double*<sup>15</sup>)

Au visionnage de la scène, on sent que le réalisateur, après avoir mis en place les conditions d'apparition du réel, travaille à le saisir tout en le laissant un pas devant lui. Dit plus grossièrement, on serait tenté de parler de « mise en



*Le Décaméron*, 1971, d'après *Le Pays de Cocagne* de Brueghel. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)



*Les Contes de Canterbury*, 1972. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

scène documentaire » quant à cette séquence. Mais ce serait réduire ladite mise en scène à des signes qui sont autant de clichés formels (caméra portée...) largement récupérés par le cinéma le plus dominant. Alors que ce qui bouleverse, dans *Le Décaméron*, ce sont les regards caméra que le montage, loin d'évacuer au prétexte qu'ils dénonceraient le dispositif cinématographique, cueille, conserve, expose. Ainsi, ce qui nous est offert, c'est la vie populaire, élevée au carré<sup>16</sup>, par ces effets de réel. Ici, Pasolini travaille encore en peintre, moins comme Giotto que comme Brueghel dont le célèbre *Pays de Cocagne* (1567) est par ailleurs ouvertement cité dans le film.

On retrouve cette manière de laisser la vie et ses effets de réel filtrer par tous les interstices possibles à plusieurs moments de la *Trilogie de la vie*. Je pense ainsi à cette scène très belle dans *Les Mille et une nuits* : il s'agit du conte dans lequel un prince voyageur, transformé en singe par un démon, est amené à la cour du roi d'un État lointain (cette partie du film est tournée au Népal). Tandis que l'on achemine le singe vers le palais, le peuple se met à sonner des cloches pour annoncer l'arrivée du convoi. S'ouvre alors une séquence qui alterne des plans sur la procession qui avance, et des plans sur des anonymes, habitants de la ville sonnant

qui un bourdon, qui une clochette. Une fois encore, l'effet de réel lié au changement de registre de ces plans – regards caméra, hiératisme gauche des personnages saisis peut-être dans leur timidité même à être filmés – loin de casser la dynamique du récit, la renforce en ce que la dimension descriptive des plans et des images ancre le conte fabuleux dans la réalité matérielle du monde<sup>17</sup>. À mi-chemin du merveilleux, et du trivial, la *Trilogie de la vie* invente un tiers-espace qui est l'utopie filmée de Pasolini, et dont le principe générateur serait la « clôture de l'amour<sup>18</sup> ». Ce qui circule, de film en film, c'est l'exigence absolue d'égalité des corps dans leur représentation. La mise en scène pasolinienne, frontale, elliptique, toute de raccords « interdits » – voir la récurrence de raccords à 180° qui, de fait, fabriquent le sentiment d'une clôture, d'une totalité – crée un territoire cinématographique sans équivalent.

Et pourtant, cette utopie solaire, lumineuse, se révèle d'emblée minée par des puissances morbides à l'œuvre sur les corps, et ce dès avant l'abjuration et *Salò*. À la jubilation exubérante du *Décaméron* s'oppose une mélancolie, une inquiétude qui apparaît dès *Les Contes de Canterbury* et se prolonge dans *Les Mille et une nuits*. Deux exemples : dans un des *Contes de Canterbury*, un personnage

qui se révélera être le Diable (Franco Citti), observe les agissements d'un maître-chanteur qui traque les homosexuels<sup>19</sup>, les espionne et les surprend sur le fait pour leur extorquer de l'argent afin de leur éviter une dénonciation auprès de l'Inquisition. Le Diable désigne ainsi un couple d'hommes au maître-chanteur. Ceux-ci n'ayant pas d'argent, ils sont livrés à l'Inquisition et l'un des deux finit brûlé vif. Si l'ensemble de l'épisode suscite à ce point le malaise, c'est parce qu'il mobilise un régime visuel qui est à l'opposé de la frontalité libératrice et joyeuse qui caractérise la mise en scène de Pasolini : le maître-chanteur observe les amants à travers des ouvertures étroites (fente entre deux planches, trou dans un rideau) en pur voyeur. La distance créée par ces caches dans le cadre renvoie ainsi le désir, la jouissance, non plus du côté des amants, mais du côté de celui qui regarde, et fait de son regard l'instrument d'un pouvoir qui, au mieux extorque, au pire extermine. Vient ensuite la scène où l'homosexuel est brûlé vif sur un gril. Le Diable, au milieu de la foule assemblée qui regarde, tient suspendu à son cou un panier rempli de beignets et se promène, cherchant le meilleur point de vue sur la scène à venir – rare occurrence, à un moment, d'un plan en caméra subjective, type de plan très éloigné de la grammaire pasolinienne et qui insiste sur la violence du regard et la pulsion scopique. La référence au spectacle cinématographique (le diable évoque clairement un vendeur d'esquimaux) marque la critique de Pasolini à l'égard du « monde du néo-capitalisme technique<sup>20</sup> » qu'incarnent selon lui les techniques audio-visuelles du cinéma. Le supplicé est filmé en plan large, depuis le point de vue du Diable et de la foule, avec une certaine récurrence des plans et une longueur qui rendent la scène difficilement supportable et la font trancher nettement avec le reste du film. À la licence, qui caractérise l'ensemble des contes, vient soudainement s'opposer l'ordre sous sa forme la plus absolue, celle de la loi religieuse (dénotée par le très gros plan sur le cardinal inquisiteur au début de la scène de supplice). Ce retour de bâton d'un pouvoir qui tire sa souveraineté d'une mise en ordre des corps et des désirs, associé à la jouissance

liée au spectacle de l'exercice de ce pouvoir, préfigure la *finale* abominable de *Salò*<sup>21</sup>.

Second exemple : dans les *Mille et une nuits*, un des contes emboîtés met en scène deux personnages (Shahzamàn et Yunan) qui travaillent comme mosaïstes pour le compte d'un fils de prince (Tagi) et refusent d'être payés davantage qu'un dinar, vivant ainsi suivant une sorte d'éthique ascétique. Chacun d'eux raconte à tour de rôle son histoire. Et chacune de ces histoires met en scène la mort d'un personnage innocent (une jeune femme et un jeune homme), victime de l'inévitabilité d'un destin ou d'une prophétie provoquée par Shahzamàn et Yunan, alors même que ces derniers éprouvaient pour les morts affection, voire amour. L'ironie du sort, telle qu'elle est encore palpable dans *Les Contes de Canterbury*, devient ici *fatum* tragique et teinte les *Mille et une nuits* d'une tristesse élégiaque qu'on ne rencontre pas dans les autres volets. C'est aussi, des trois films de la *Trilogie*, celui qui malmène le plus les corps (émasculation, démembrement d'une jeune femme à coup de lames par un démon). Et si, à la fin du film, Noureddine et Zoumourroud – dont l'histoire forme le fil d'Ariane de ce film labyrinthique – se retrouvent enfin réunis, ce n'est pas sans que le récit ait été empreint tout du long d'une sombre mélancolie. Dans *Les Mille et une nuits*, une perte a eu lieu, ou en tout cas, une disparition est en cours : celle d'un monde, et les corps de ce monde qui sont sur le point de s'évanouir, qui s'apprêtent à manquer. N'est-ce pas d'ailleurs cette même esthétique de la perte, de la fragilité du monde que dénonçait en la célébrant le cinéaste dans son court-métrage *Les murs de Sanaa* (1971) ? Film en forme d'appel à l'UNESCO tourné en marge du tournage du *Décameron*<sup>22</sup>, celui-ci interpelle l'institution onusienne afin de sauver la citadelle médiévale yéménite de la globalisation galopante qui par ses effets menace la ville et surtout son mode de vie (et donc un monde). Sauver les *murs* de Sanaa (où a été tourné une partie des *Mille et une nuits*), c'est sauver littéralement la clôture de ce monde et donc tenter d'en préserver l'utopie. Et, des murs de Sanaa aux corps virginaux des jeunes

gens que Pasolini saisit dans l'œil tendre de sa caméra, est à l'œuvre le même désir désespéré d'embaumement<sup>23</sup> d'une utopie, aussi vaine que les rêves d'archaïsme qui en sont à l'origine, et qui viendront se briser définitivement sur la contre-utopie radicale de *Salò*.

Le premier plan de *Salò* est à l'image de cette lisibilité à laquelle aspire le projet pasolinien post-abjuration. Il s'agit d'un panoramique droite-gauche, qui commence sur les eaux calmes du lac de Garde, passe par le front de lac et se termine sur le panneau d'entrée de ville « Salò ». Non pas que le syntagme du panoramique à vocation descriptive soit neuf dans la grammaire pasolinienne – *Les Mille et une nuits* en regorge – mais on passe d'une description sensible de la matière d'un lieu à celle, strictement lisible, d'un signe. La *Trilogie de la vie* procédait suivant une esthétique de la floraison, de l'expansion de l'espace suivant la dynamique volontairement éclatée d'un montage dont le centre utopique était le corps, le sexe, le désir ; *Salò*, à l'inverse, procède par concentration progressive : ce premier plan est suivi de deux autres plans qui, par fondus enchaînés, montrent l'extérieur d'un palais gardé par la milice, puis l'intérieur du palais dans un plan à la rigoureuse symétrie axée sur une fenêtre en contre-jour, où les quatre protagonistes masculins du cauchemar à suivre finissent de mettre au point les détails de leur plan. Au montage organique des films de la *Trilogie* – succession ou emboîtement des histoires sans effet de liants (fondus, cartons, etc.) ou presque<sup>24</sup> – se substitue le montage mécanique de *Salò*, rigoureusement chapitré en cercles concentriques inspirés de Dante. La différence dans le cadrage et le montage entre la *Trilogie* et *Salò* marque ainsi, dans la forme même du film, avant toute considération de récit, le virage de l'utopie des corps singuliers et exubérants vers sa contre-utopie fascisante des corps-objets de consommation-annihilation.

Mais une fois de plus, il n'y a pas de *rupture* entre l'utopie des pays quasi-imaginaires de la *Trilogie de la vie* et la contre-utopie du pays réel de *Salò*. Le récit – scénario, mise en scène, montage – y est toujours structuré par l'ordre

du désir. Simplement, c'est la nature et le principe de ce désir qui ont changé. L'égalitarisme érotique qui pourrait caractériser la *Trilogie de la vie* devient ici, suivant le principe sadien de souveraineté absolue<sup>25</sup>, un aristocratism érotique radical : l'apanage des quatre hommes et de leurs acolytes femmes.

On sait qu'un visage parfaitement symétrique provoque le malaise, puisque la symétrie parfaite n'existe pas dans la nature. La frontalité avec laquelle Pasolini filme visage et décors jusqu'à *Salò* exacerbe cette irrégularité des visages et des lieux. C'est bien leur potentiel anarchique qui l'intéresse, ce qui ne se laisse pas encager – qu'il s'agisse des ruelles labyrinthiques des villes ou bien de ces visages qui exposent effrontément leurs « défauts ». Dans *Salò*, au contraire, la symétrie règne en maître. La frontalité excessivement théâtrale avec laquelle Pasolini filme les pièces du palais où se déroule le film, accuse cette symétrie de façon presque outrancière. Le film se passe d'ailleurs moins dans des pièces que dans des boîtes (des cages) – le plan large domine l'esthétique du film, embrassant l'espace du sol au plafond – dont la vastitude est redoublée par la relative nudité du décor. Dans ces boîtes, les corps des victimes sont autant d'insectes dont la nudité ou l'uniforme blanc marquent la vulnérabilité, tout autant que leur fonction de *spécimens*, de rats de laboratoire voués à une expérience de l'horreur. Structurante au sein des cadres, la symétrie se retrouve aussi dans le montage. Hervé Joubert-Laurencin a très bien analysé les effets d'écho de certains panoramiques (notamment en ouverture et en fermeture du film)<sup>26</sup>. Ainsi, *Salò*, à travers cette symétrie visuelle et rythmique, forme le paradigme du film clos par une frontière qui définit l'autonomie insulaire de sa cité anti-utopique. La symétrie y est le marqueur de l'ordre « nazifasciste » et, en tant que motif visuel « pur », d'une certaine idée de la pureté (et de l'épuration). Autant les films de la *Trilogie de la vie* grouillent, s'agitent, autant *Salò* est un film dont le cadre atteint à une forme d'épure qui souligne ainsi deux choses : premièrement, l'utopie eugéniste qui consiste à sélectionner des corps dont la perfection est garante de la





*Les Mille et une nuits*, 1974. Photographie par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

jouissance à venir que formera leur dégradation ; deuxièmement, à travers cette rigidité géométrique – du récit, des décors, du montage –, les débordements des fluides – merde, sang, larmes – seront démultipliés comme atteinte blasphématoire à cette symétrie sacralisée. En aucun cas il ne s’agit là de beauté. Ainsi, lors du processus de sélection des jeunes hommes, qui croise à la fois la revue militaire et la visite médicale, il est demandé à deux garçons de baisser leur pantalon. Un panoramique – qui correspond au regard des quatre bourreaux – descend alors de leurs visages jusqu’à leurs sexes avant de remonter. La raideur du plan ne vient pas souligner la beauté des sexes de ces jeunes hommes ; elle atteste cliniquement de leur régularité, de leur solubilité dans le projet des bourreaux : c’est une objectivation de la beauté, envisagée uniquement sous l’angle de la santé. L’immobilité de garde-à-vous des futures victimes les désigne en outre pour ce qu’elles ont vocation à devenir : des cadavres raidis. En un sens, et dès ce plan, les corps sont déjà morts.

Il y a, dans *Salò*, comme une dimension physiognomonique à l’œuvre. Et, dans la grossièreté

même d’un tel dispositif, se joue le renversement anti-utopique du film. Pasolini – et les bourreaux – choisit pour victimes des jeunes gens très beaux, au sens de la pureté dont j’ai parlé plus haut ; *a contrario*, il choisit pour les bourreaux des acteurs dont il souligne délibérément les défauts des corps et des visages – trop gros, trop maigres, strabisme – en vue de signifier *littéralement* leur laideur morale. L’utopie de la *Trilogie* était celle de l’innocence générale des corps ; la contre-utopie de *Salò* inscrit le mal et le bien à leur surface même. Ainsi du maquillage : dans la *Trilogie*, les acteurs ne sont jamais maquillés. Mais, dans *Salò*, Pasolini insiste lourdement sur le moment où, en ouverture de chaque cercle – celui des « manies », de la « merde », puis du « sang » – les femmes se mirent, les yeux fardés, les lèvres peintes, devant leur glace. Dans *Salò*, les bourreaux portent les *masques* de leur laideur morale, de cette perversion du réel de leur visage, qui est également la marque de leur souveraine supériorité. En face, les corps indifférenciés des différentes victimes ne valent plus que pour l’image de leur pureté qu’il faut préserver avec soin jusqu’aux supplices finaux.

À la fin de son livre, Hervé Joubert-Laurencin répertorie sous le beau titre « La rime des visages et des voix » les différents acteurs et actrices ayant joué au moins deux fois dans des films de Pasolini. Entre la *Trilogie de la vie* et *Salò*, deux interprètes seulement reviennent : Franco Merli et Inès Pellegrini. Dans *Les Mille et une nuits*, ils jouent Noureddine et Zoumourroud, les jeunes amoureux séparés par la naïveté et l’inconstance de Noureddine, et réunis grâce à la malice et la ténacité de Zoumourroud. Leur histoire fait office de trame, scandée par les appels désespérés de Noureddine à sa Zoumourroud. Et c’est sur leur éclat de rire joyeux que se termine le film. Zoumourroud, grimpée en homme – elle règne, ainsi travestie, sur la cité où est arrivé Noureddine –, décide de se jouer de son amoureux. Elle l’oblige à s’allonger sur le ventre et à se déshabiller, lui faisant comprendre qu’elle compte bien le sodomiser. Peu familier de ces « perversions » mais soumis au pouvoir du roi, Noureddine s’exécute. Zoumourroud s’approche de lui, se dévêt – il n’a pas le droit de la regarder – et avance la main de son amoureux vers son sexe. Benêt, celui-ci ne comprend

pas bien ce qui lui arrive, jusqu’à ce qu’elle se révèle à lui. La scène opère symétriquement avec l’ouverture du film, lorsque Zoumourroud dépucèle Noureddine. En effet, celui-ci se « trompe de chemin », aussi doit-elle l’aider et le guider vers son sexe. *Les Mille et une nuits* conte ainsi le récit d’une initiation placée sous le signe d’une grâce adolescente qui n’exclut ni la maladresse ni l’errance.

Il est impossible de voir *Salò* sans avoir la sensation que le film (re)met en jeu le corps des acteurs, et par extension les personnages des *Mille et une nuits*, qui constituent précisément l’objet de l’abjuration de Pasolini. Ainsi, dans *Salò*, c’est Franco (joué par Franco Merli) qui gagne le « concours du plus beau cul » dans la scène éponyme, située au sein du « cercle de la merde ». Et de fait, la scène semble être le renversement ou bien le dévoil(ement) de celle qui conclut les *Mille et une nuits*. Dans les deux cas, le corps du jeune homme est à la merci d’un personnage (ou d’un groupe de personnages) détenteur du pouvoir de vie et de mort sur lui. Dans les deux cas, c’est ce corps et sa valeur érotique qui déterminera s’il



*Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975. Photographie par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)

doit vivre ou mourir. Mais dans *Les Mille et une nuits*, le pouvoir en question est un jeu de rôle, une mise en scène carnavalesque : Zoumourroud, qui ne contrefait même pas sa voix, est affublée d'une barbiche postiche. Et si elle se joue de son amant ainsi, c'est pour mieux rire ensuite tendrement de sa naïveté. Dans *Les Mille et une nuits*, le désir est désirable, le personnage de Noureddine s'inquiétant de savoir si le sexe du roi / Zoumourroud se dresse, tout en le priant de « ne pas lui faire mal ». Le spectateur, complice dans cette scène de Zoumourroud, jubile de la malice de cette dernière ; le montage est ainsi polarisé par le regard désirant de la jeune femme sur son amant. « Ne me regarde pas ! » dit-elle à Noureddine pour éviter qu'il ne la reconnaisse. Dans la lumière éclatante du palais doré aux murs recouverts de miroirs où la scène prend place – où donc il semble impossible que Noureddine ne voie pas à qui il a affaire – c'est bien l'innocence que Pasolini filme. Et plus que les corps, ce sont les regards qui aimantent la scène : les yeux mi-clos de Zoumourroud, l'éclat lumineux qui brille dans ceux de Noureddine dans le gros plan final sur son visage. *Reconnaissance*, véritablement.

Dans *Salò*, en revanche, la scène se passe dans le noir complet, afin de ne surtout pas voir les visages des jeunes gens – ce qui risquerait d'altérer l'impartialité du jugement des quatre hommes en humanisant leurs victimes. La mise en scène – puisque la disposition de ce bouquet de culs offerts au regard des bourreaux en est une – exécute visuellement et métaphoriquement le viol que craignait tant Noureddine. Le regard des hommes redoublé par le faisceau de la lampe de poche avec lequel ils évaluent, fouillent la beauté des trous soumis à leur jugement, est l'arme avec laquelle ils pénètrent l'intimité des jeunes gens, là où le regard de Zoumourroud était une caresse. *Les Mille et une nuits* montre le corps dans son intégrité ; dans *Salò*, la mise en scène redouble l'anonymisation des corps : le cadrage évacue délibérément les visages des victimes, agenouillés le front contre le sol, en une sorte de « décapitation » inverse qui souligne, du fait du plan large et de la contre-plongée, la

verticalité dominatrice des bourreaux et la vastitude écrasante de l'espace de la salle. Le cœur de la séquence est ainsi constitué d'un lent panoramique gauche-droite qui suit le déplacement des hommes le long des corps des victimes.

Puis, lorsque le « vainqueur » du concours est désigné – le « prix » consiste en sa mise à mort – des gardiens se saisissent de Franco, pointent un pistolet contre sa tempe, tirent. Le pistolet s'avère déchargé, et dans un champ-contrechamp en gros plan entre Franco et l'Évêque, ce dernier lui explique qu'il n'était pas question de le tuer si tôt, tant sa mort constituera un plaisir hors de toute mesure. Même logique de « coup de théâtre » que dans *Les Mille et une nuits*, mais dans un cas, il s'agit d'amour et dans l'autre d'annihilation.

Il en va de même avec le personnage de la servante noire, jouée par Inès Pellegrini, la Zoumourroud des *Mille et une nuits*. À l'arrivée des victimes escortées par des gardes fascistes au château, un petit groupe de domestiques s'aventure dans la cour pour écouter la lecture du règlement. Lorsque les aristocrates s'avisent de la présence des domestiques, voués à rester en dehors de la communauté, ils les font chasser par un des gardes. Tandis que la servante noire s'enfuit, un champ-contrechamp en plan serré entre le garde et elle fait comme une courte incise dans la scène. C'est à la fin du film seulement qu'on retrouve les deux personnages. Dénoncés par une des victimes pour leur liaison, ils sont surpris en train de faire l'amour par les quatre bourreaux. Le garde traître au règlement est abattu d'une volée de balles. Puis, tandis que, tel Saint-Sébastien, il gît au sol, le Duc abat la servante accolée contre le mur d'une balle dans la tête. Et dans ce geste, c'est moins la servante noire qui meurt que l'esclave Zoumourroud qui s'éteint définitivement.

Si la *Trilogie de la vie* peut être lue comme un évangile païen de la réalité érotique des corps – et en ce sens une utopie du désir et de son pays –, *Salò* en constitue le martyrologue. L'abjuration pasolinienne, la révélation de la dimension anti-utopie qui sourdait à travers

les corps filmés dans la *Trilogie*, se manifeste précisément en ce que le cinéaste *martyrise* les mêmes corps pour leur faire avouer ce qu'ils cachent. Auparavant, les corps *incarnaient* une valeur : la liberté. Désormais, ils ne sont plus que les *contenants* d'une valeur potentielle (marchande) qu'il s'agit de leur extraire (larmes, sperme, merde, sang) et de transformer en plaisir sadique. L'extraction – l'extractivisme – caractérise ainsi, pour Pasolini, la parenté entre fascisme et capitalisme telle qu'il la formalise au mitan des années 70, en ce qu'elle s'exerce au niveau des corps. Telle est la nouvelle réalité que le cinéaste repère. Parlant du cinéaste Marco Ferreri, le cinéaste écrit ces lignes :

Le naturalisme est à l'évidence quelque chose qui coule dans les veines : et il se mêle à une idéologie d'« acceptation » résignée, débonnaire ou crépusculaire. Un tel sérum ne coule pas dans les veines de Ferreri. Alors il reproduit la réalité dans ses durées réelles par sadisme : c'est-à-dire que la durée réelle d'une action, dans sa reproduction, montre toute sa contingence, la contingence du temps qui passe – le temps irréel, dans lequel l'organique se consume et dépérit – le temps auquel nous sommes accoutumés – eh bien, ce temps-là, s'il vient à être reproduit matériellement (mais non de façon naturaliste), apparaît dans toute sa misérable et épouvantable horreur. Le naturalisme aussi est un trucage et une manipulation<sup>27</sup>.

La *Trilogie* procédait par discontinuités, ellipses, ruptures, soubresauts, détours, allers-retours. *Salò* est le film des plans larges, des scènes interminables, des musiques lancinantes, du *flux* (celui des récits des dames) et, en tant que tel, c'est un film « naturaliste » au sens où le définit Pasolini. Ainsi ce naturalisme de trucages – revers de « l'amour halluciné de la réalité » – est-il le mode de représentation que le cinéaste assigne à l'époque de *Salò*. D'où l'emboîtement des trucages insoutenables de la scène des supplices finaux : cache visuel des jumelles, artifices réalistes (prothèses, etc.)

des moments de torture. Mais c'est exactement ce *spectacle-là* que nous voulons voir, nous dit le cinéaste, tout en nous dessillant. Prisonniers de l'enfer carcéral et géométrique de *Salò*, il ne nous reste plus qu'à fermer les yeux et essayer de nous souvenir des visages et des corps de l'utopie réaliste *d'avant Salò* : la musique de Carl Orff<sup>28</sup> qui accompagne les supplices ; l'image des deux jeunes officiers dansant l'un contre l'autre, ouvriraient ainsi comme une toute petite fenêtre de salut, un « possible latéral<sup>29</sup> » qui, au cœur des ténèbres de la contre-utopie de *Salò*, allumerait une fragile lueur utopique.

<sup>1</sup> La version italienne est parue le 9 novembre 1975 dans le *Corriere della sera*, soit une semaine après le meurtre de l'auteur sur la plage d'Ostie.

<sup>2</sup> Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, « J'ai abjuré la "trilogie de la vie" », *Esprit* 11, 1976, p. 530.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 531-532.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 533.

<sup>6</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, « Ramsay Poche Cinéma », 1989, cf. p. 56 ou p. 79, entre autres.

<sup>7</sup> Il n'est pas inutile de rappeler que Sade a lui-même composé des contes érotiques ou paillards dans la plus pure tradition médiévale de Boccace ou Chaucer, en parallèle de ses écrits plus connus et insoutenables tels que *Les Cent-vingt journées de Sodome*.

<sup>8</sup> Au point, d'ailleurs, dans une séquence, de recourir à l'accélération cinématographique pour signifier très clairement cette urgence : le peintre hâte ses disciples de préparer les couleurs pour peindre la vision qu'il a eue.

<sup>9</sup> « La seule langue italienne parlée internationalement » dicit Pasolini. Voir aussi les choix de doublages des autres volets de la *Trilogie* dans des formes d'italien dialectal délibérément choisis par Pasolini contre la langue dominante parlée dans le cinéma. Cf. Serenella Iovino, « The Ashes of Italy : Pier Paolo Pasolini's Ethics of Places », in James Gifford & Gabrielle Zezulka-Mailloux (dir.), *Culture + the State 1 : Landscape and Ecology*, Edmonton, CRC Humanities Studio, 2003, p. 70 et suivantes.

<sup>10</sup> Sur ce sujet, voir la thèse de littérature comparée de Daria Bardello, *Le Lieu où vivre. Subtopie, utopie, dystopie dans la littérature et le cinéma de*





*Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975. Photogramme par Clément Schneider.  
(DVD Carlotta films, 2002.)

Pier Paolo Pasolini, Poitiers, Université de Poitiers, 2017. <http://theses.univ-poitiers.fr>

<sup>11</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>12</sup> En un sens, *Salò* exacerbera cette idée de la détentation de la vérité par les maîtres. C'est le nœud même du film : « Nous les fascistes sommes les seuls véritables anarchistes », dira ainsi le personnage du Duc (40'26").

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Minit, 1985, p. 196.

<sup>14</sup> Il faut souligner le remarquable travail de collecte de musiques traditionnelles effectué par Ennio Morricone (qui travaillera sur l'ensemble de la *Trilogie*

*de la vie* ainsi que sur *Salò*), qui reflète ce souci ethnographique de Pasolini.

<sup>15</sup> Catherine Bizern (dir.), *Pratiques d'une utopie, utopies de la pratique*, Montreuil / Paris, Éditions de l'Œil / Ateliers Varan, 2020, p. 269. Antoine Thirion fait référence dans ces lignes au film *Milla* de Valérie Massadian (2017), mais son propos s'applique merveilleusement au cinéma de Pasolini.

<sup>16</sup> « Il en va de même pour celui qui étudie le cinéma : étant donné que le cinéma reproduit la réalité, il finit par renvoyer à l'étude de la réalité. Mais d'une façon nouvelle et spéciale, comme si la réalité avait été découverte à travers sa reproduction, et que certains de ses mécanismes d'expression n'étaient apparus

que dans cette nouvelle situation "réfléchie". », in Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>17</sup> J'entends tout à fait les éventuelles critiques qu'on pourrait faire à une telle séquence : regard eurocentré, orientalisme naïf, voire fascination coloniale – après tout, une partie du film est tournée en Éthiopie, ex-colonie italienne. Pour autant, il me semble que cette critique est désamorcée par « l'amour halluciné » que voue Pasolini à la réalité qu'il filme. En outre, l'érotisation du monde à laquelle il se voue touche aussi bien les corps européens que les corps orientaux qu'il filme dans la *Trilogie de la vie*, tous traités à égalité.

<sup>18</sup> Formule reprise, sans autre raison que sa beauté, au titre d'une pièce de Pascal Rambert.

<sup>19</sup> Les « sodomites », plus exactement, puisque seul un des deux hommes surpris – « l'actif » – est effectivement condamné.

<sup>20</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>21</sup> Cet épisode fondé sur une violence inhérente au voyeurisme présente de troubles échos avec le film *Tearoom* (William E. Jones, 1962/2006). En 1962, la police de Mansfield, Ohio, via un complexe dispositif de miroirs et d'un trou pratiqué dans la porte de toilettes publiques pour hommes, a enregistré une série de rencontres érotiques homosexuelles clandestines

ordinaires – toutes classes et races confondues – en vue d'établir des preuves à charge pour crime de sodomie. Même irruption de l'ordre inquisitorial dans l'enclave utopique (ou hétérotopique, pour suivre Foucault), donc. *Tearoom* est le résultat de la récupération de ce matériau de *found-footage* par William E. Jones, qui l'a assemblé en réduisant son intervention au minimum, devant la puissance de la mise en scène organisée par ce dispositif scopique et policier. Cf <https://lafilmforum.wordpress.com/2008/06/04/june-8-tearoom-a-document-presented-by-william-e-jones/>

<sup>22</sup> Les scènes de l'épisode tourné au Yémen ont été coupées dans le montage final.

<sup>23</sup> Suivant la sublime formule d'André Bazin.

<sup>24</sup> Une petite exception dans *Les Contes de Canterbury* où l'on voit à un moment Chaucer-Pasolini écrire dans son manuscrit le titre du conte à suivre.

<sup>25</sup> Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit.

<sup>26</sup> Cf. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1995 et Hervé Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Éditions de la Transparence, « Cinéphilie », 2012.

<sup>27</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, op. cit., p. 82.

<sup>28</sup> Évidemment ambiguë au vu de la récupération des *Carmina Burana* par le régime nazi. La traduction des vers latin donne : « Le joyeux visage du printemps / s'offre au monde. / L'hiver rigoureux, / déjà vaincu, s'enfuit. »

<sup>29</sup> Suivant la formule de Raymond Ruyer.



*Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta Films, 2002.)

## « Et enfin hop, plus de Tommaso » (*Les fins de Pier Paolo Pasolini*) Frédéric Papon



*Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975. Photogramme par Frédéric Papon. (DVD Carlotta Films, 2002.)

Nous sommes au début des années 80. À Paris, le cinéma Accatone – aujourd'hui transformé en Maison de l'épargne – espace privé – projette *Médée* (Medea), de Pier Paolo Pasolini (1969). Comme toutes les projections de ce temps, la copie du film était en 35 mm et avait apparemment beaucoup souffert d'avoir trop circulé. Rayures et collures se succédaient depuis le début déjà. Je n'ai pas su ce que faisait *Médée* après avoir assassiné ses enfants et allumé un brasier, la copie du film s'interrompant avant la fin dans un état qui laissait à peine entrevoir Maria Callas au-dessus des flammes et sautait immédiatement sur le mot « Fine » en lettres noires incrustées sur un fond de désert brûlé par un soleil éblouissant, juste après un moment qui ne pouvait évidemment pas être la fin de ce film.

De même, nombreux furent les films de Pasolini que je découvrais pour la première fois à la télévision dans le Ciné-Club de Claude Jean Philippe ou au Cinéma de Minuit de Patrice Brion et devant lesquels je m'endormais. Les deux émissions étaient diffusées à une heure très tardive et, seul devant la télé et malgré mes efforts pour rester éveillé, le sommeil l'emportait souvent sur la passion que je portais à ces découvertes d'un cinéma à l'époque hors des salles auxquelles j'avais accès dans ma province.

Longtemps donc, je n'ai pas connu les fins de plusieurs films de Pier Paolo Pasolini.

Nous sommes en 1970. Pier Paolo Pasolini s'apprête à tourner un nouveau film d'après le *Décameron* de Boccace. Tout est prêt et il a imaginé, pour la séquence finale du film, une scène qui n'existe pas dans le roman, une évocation de Giotto et des ateliers de peintres de l'époque.

Manière sans doute de se protéger du poids des contes précédents qui, malgré l'adaptation fidèle qu'il en a fait, pleine de joie simple et de plaisanteries grivoises, pourrait souffrir d'une trop grande littéralité ou faire oublier la puissance de l'image qui fait la force poétique de sa cinématographie.