

# Le Pasolini des derniers temps dans le « maintenant » de sa lisibilité

## The Last Things Before The Last: Pasolini in the «Now-Time» of His Legibility

Hervé Joubert-Laurencin

Volume 27, numéro 1, automne 2016

Pasolini, cinéaste civil

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041109ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041109ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Joubert-Laurencin, H. (2016). Le Pasolini des derniers temps dans le « maintenant » de sa lisibilité. *Cinémas*, 27(1), 77–94.  
<https://doi.org/10.7202/1041109ar>

Résumé de l'article

*Salò* (Pier Paolo Pasolini, 1975) fait image en même temps qu'il se transforme en histoire, au sens où Walter Benjamin affirme que l'image est « la dialectique à l'arrêt », c'est-à-dire que l'image historique, à un moment où « la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser », atteint le « maintenant » de sa lisibilité : elle ne pouvait être comprise plus tôt. L'auteur de cet article considère le « maintenant » de la France dans laquelle il vit comme chargé de violence fasciste jusqu'à en exploser. Il l'expose en une page. Puis il décrit l'usage, par le dernier Pasolini, du concept de « lisibilité », et son courage de chercher à vivre, non pas malgré mais *contre* tout, un moment impossible mais réel. Comme lui, et avec les mots de Romeo Castellucci, il espère, sans catharsis, voir « le tragique se poursui[vre] pour se dissiper ».

# Le Pasolini des derniers temps dans le « maintenant » de sa lisibilité

Hervé Joubert-Laurencin

## RÉSUMÉ

*Salò* (Pier Paolo Pasolini, 1975) fait image en même temps qu'il se transforme en histoire, au sens où Walter Benjamin affirme que l'image est « la dialectique à l'arrêt », c'est-à-dire que l'image historique, à un moment où « la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser », atteint le « *maintenant* » de sa lisibilité : elle ne pouvait être comprise plus tôt. L'auteur de cet article considère le « maintenant » de la France dans laquelle il vit comme chargé de violence fasciste jusqu'à en exploser. Il l'expose en une page. Puis il décrit l'usage, par le dernier Pasolini, du concept de « lisibilité », et son courage de chercher à vivre, non pas malgré mais *contre* tout, un moment impossible mais réel. Comme lui, et avec les mots de Romeo Castellucci, il espère, sans catharsis, voir « le tragique se poursui[vre] pour se dissiper ».

Qu'est-ce que le présent : comment rendre « lisible » le « maintenant<sup>1</sup> » ? Politiquement, pour moi Français ayant vécu à Paris les années 2014 et 2015, le « maintenant » correspond à une sourde et entêtante répétition du même instantané. Un entêtement de l'histoire et une concordance des temps qui donne le vertige. En avril 2014, pour présenter une conférence sur le dernier film de Pasolini, qui devait se dérouler à Montréal quinze jours plus tard, c'est-à-dire dans un certain « présent » déterminé, j'avais écrit pour son organisatrice, Julie Paquette, l'argument suivant :

À l'heure même où j'écris les lignes de cet argument sur le dernier Pasolini, les dernières nouvelles politiques de la France sont un cauchemar pour qui pense à gauche, ou est simplement humaniste : l'extrême droite a gagné plusieurs villes moyennes aux dernières élections (il y a quinze jours) ; le président de la

République en a déduit par un raisonnement absurde, puisque sa politique de droite a été désavouée par ses électeurs, qu'il fallait choisir son ministre le plus à droite pour gouverner le pays et l'a nommé immédiatement (il y a une semaine); celui-ci, après être apparu dans les journaux les plus stupides avec sa femme et ses nouveaux amis Johnny Halliday et Bernard-Henri Lévy, c'est-à-dire, médiatiquement parlant, après s'être laissé sciemment photographier dans la peau de l'ex-président de droite, d'allure déjà berlusconienne, Nicolas Sarkozy, dont il était pourtant censé être l'inverse politique, a immédiatement augmenté les mesures néolibérales et anti-pauvres de suppression des cotisations sociales (il y a trois jours), puis confirmé le projet chiffré insensé de rigueur budgétaire imposé par le directoire libéral de l'Europe (il y a deux jours) après avoir déclaré, avant les élections, vouloir faire le contraire (il y a trois semaines); le syndicat des patrons ose désormais demander l'abrogation légale du salaire minimum (hier); enfin, comme le nouveau Premier ministre avait donné le *la*, en tant que chef de la police (il y a quelques mois), du style démagogique autoritaire qui permet de ne pas être accusé légalement de racisme, mais qui vous fait devenir quelqu'un actuellement en France, avec sa dénonciation des « dits Roms » — à savoir des Gitans, des Roms, des Sintés, et de quelques autres communautés qui ont, en Europe, la peau dorée des peuples de l'Inde, celles qui ont été exterminées dans les camps de la mort nazis et parquées bestialement par l'État français avant, pendant et après l'occupation du pays par les Allemands, mais aussi des migrants pauvres habitants des bidonvilles en France, en somme les plus fragiles parmi les fragiles des citoyens européens —, une note interne à la police d'un arrondissement de Paris (aujourd'hui) conseille aux forces de l'ordre, textuellement, « d'évincer les Roms » de la ville propre des riches. Ce qui était déjà présent mais limité à quelque petit maire fascisant se drape désormais dans le drapeau de la République. Ça sent la tragédie. *Salò*, c'est maintenant.

Quinze jours plus tard, je pouvais ajouter oralement en ouverture de la conférence, en guise de nouvel instantané, que « la chasse aux présumés djihadistes français » avait rendu « plus rapides les processus de dénonciation de jeunes soupçonnés de radicalisation par leur famille, ainsi que plus complète la surveillance de réseaux Internet ». Que dire de tout ce qui a suivi depuis?! Cela paraît une nouvelle fois hors de proportion, tant la progression dans les mêmes problèmes aura été arithmétique.

Que ces dernières mesures non conformes aux lois et à l'éthique républicaines et démocratiques n'ont servi de rien : elles n'ont pas empêché l'atroce assassinat ciblé et collectif des journalistes de *Charlie Hebdo* le 7 janvier 2015, pas plus que les suivantes mesures, de plus en plus renforcées, n'ont gêné l'inconcevable terreur du 13 novembre 2015 dans plusieurs quartiers de Paris, qui s'est soldée, comme dans un cauchemar, par cent trente morts et quatre cent quatorze blessés. Aujourd'hui, quelques jours avant le 25 décembre 2015, un citoyen français rationnel et ne cédant pas à l'irrationalité de la terreur doit être en droit de demander des comptes à son gouvernement, autoproclamé de gauche, sur la multiplication déraisonnable des atteintes à la *vie démocratique*, qui lui sont données, absurdement, comme des réponses à l'assassinat de la vie démocratique par des groupes nihilistes organisés, aux méthodes dignes du plus archaïque des fascismes. De fait, la réponse principale de l'exécutif français a été la même que celle de George Bush fils après l'attentat du World Trade Center, à savoir porter la guerre (aérienne seulement dans le cas de François Hollande) sur un terrain fort éloigné du sol national, une réponse considérée pourtant depuis longtemps par les mêmes personnes qui l'ont décidée en un demi-jour comme contre-productive. La réponse secondaire, plus logique, a été la déclaration, tout à fait justifiée, de l'état d'urgence sur le sol national, malheureusement accompagnée de déclarations de plusieurs gouvernants flattant l'opinion raciste entretenue par l'extrême droite, et suivie d'une aberrante et choquante proposition de légiférer, dans l'urgence du drame, pour changer la constitution du pays afin d'y inclure le concept d'« état d'exception » qui, jusqu'ici, la niait par principe ! La seule énumération de ces faits abasourdit et fait mesurer le degré d'affolement politique français. Faits totalement liés : un parti d'extrême droite devient un parti de masse et manque de peu de devenir décideur dans quatre conseils régionaux du pays, entités aux pouvoirs et aux budgets décisifs pour la vie quotidienne des habitants ; les hommes politiques de droite et de gauche miment le discours de ce parti, autrefois risible, lorsqu'ils ont besoin de se faire élire ; le Code du travail même est remis en cause après que toutes les lois permettant de

défendre la situation des plus faibles et des simples salariés ont été une à une abrogées ; l'État français, même condamné par ses propres instances, refuse de ramasser les ordures et d'organiser le minimum sanitaire pour les réfugiés et migrants repoussés à Calais par milliers dans un lieu marécageux. On croit rêver, mais on a beau se pincer, le réveil n'est pas permis, car nous vivons ce rêve noir dans notre « maintenant ».

Que dire de plus sur la possibilité de « lire » le dernier Pasolini « maintenant », comme disait Walter Benjamin (1939) en parlant des œuvres de l'esprit qui ne trouvaient leur force propre que longtemps après leur sortie, sinon que je ne parlerai, à partir de maintenant, et après l'évocation de ces « maintenant », fussent-ils en apparence sans relation, que de Pasolini, et seulement d'une des œuvres phares de sa vie jaillissante de 1975, *Salò ou les 120 journées de Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), apocalyptique parce que réaliste, et, pour ce faire, de son usage du mot « lisibilité ».

### 1. Sade, écrivain illisible

La pièce principale qui permet de connaître la position critique de Pasolini sur Sade écrivain et sur *Les cent vingt journées de Sodome ou L'école du libertinage* est la critique d'un livre sur « l'esthétique de l'obscène », recensé dans sa rubrique du *Tempo* le 8 mars 1974<sup>2</sup>.

Le 8 mars 1974 : à savoir un an après le mariage de Ninetto Davoli, l'homme qu'il aimait et qui partageait son quotidien, mariage qui mit fin à l'écriture secrète des 112 sonnets de désespoir amoureux qui lui étaient adressés<sup>3</sup>, un an avant le début du tournage de *Salò*, deux mois avant la sortie cannoise des *Mille et une nuits* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974). Le moment suicidaire est passé ; depuis février 1973, celui-ci a subrepticement été écrit, filmé, assimilé. Affaibli et suicidaire, Pasolini n'aurait certes pas pu se mesurer à Sade : il put filmer les déprimants et funèbres *Contes de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, 1972) et écrire pour lui-même les fulgurants chants disloqués du *Dada du sonnet*. « Au lieu de mourir, j'écris sur vous » est leur mot d'ordre. En 1974, passé de l'autre côté, après la réussite solaire des joyeuses, érotiques, cruelles et réparatrices *Mille et une nuits*,

son désespoir n'est plus « vital », n'est plus la célèbre « vitalité désespérée » des maniéristes noirs qu'il avait choisie comme précepte au début des années 1960, mais s'est mué en un désespoir de survivance et de renaissance printanière, de « futur avril », de « nouvelle jeunesse », autrement dit le désespoir de celui qui a fait l'expérience personnelle de la mort, fût-ce la mort de l'amour. Pasolini se retrouve une nouvelle fois, mais de manière tout à fait neuve, « prêt pour la vie ». C'est sans doute pourquoi, le 8 mars 1974, Pasolini aborde et reconnaît Sade — ce penseur érotique drogué à la liberté, désespérément enfermé une grande partie de sa vie et pourtant fondamentalement *gai* (il suffit de le lire pour le savoir) — avec une forme de joie et une grande force, malgré son apparente souffrance de stylisticien et de « bête de style » devant ce qui lui paraît, à la lecture, une œuvre littérairement inaccomplie. Cependant, l'acte douloureux, en terrain masochiste, ne signifie pas négation et détestation. Aussi l'éreintement objectif de Sade par Pasolini se révèle-t-il fortement ambivalent.

Une première démonstration de sa belle technique de critique littéraire, à la fois polémique, subjective-instinctive et théoricienne, les trois terriblement imbriquées par des coups de théâtre, consiste à affirmer tout d'abord l'inanité du style de Sade : son *écriture* — c'est ainsi que je traduirais les fréquents recours à l'idée spitzérienne de « la page<sup>4</sup> », et il faut entendre « écriture » au sens que lui donne le premier Barthes, stylisticien marxisant, dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953), l'un des livres préférés de Pasolini — reste référentielle, automatique, dénotative, journalistique en somme, et si l'expressivité est un critère possible en la matière : platement pornographique. Scandale pour les Français ! Mais la démonstration suit : les choix stylistiques de Sade sont l'aridité, la lucidité, l'ironie. Or, si tous les choix se valent, aucun des trois traits ne parvient à « la tension du style », à sa « pureté », car la prise en charge, par le narrateur, du monologue intérieur de ses personnages pensants et parlants est trop rudimentaire pour que ceux-ci n'apparaissent pas comme totalement dissociés des « autres » (leurs victimes). Ils produisent ainsi une ironie « ennuyée », donc ennuyeuse à terme pour le lecteur, et « méprisante » (*sprezzante*) : nous retrouvons

ici la mauvaise face de «l'ombre hautaine (*sdegnosa*) de Sade» évoquée par Pasolini (1976, p. 42) dans la dédicace de son «petit traité pédagogique» *Gennariello*. Un tel trait de décadentisme, s'il n'est pas racheté par un dandysme quel qu'il soit, reste involontaire et détache le lecteur de sa lecture. À la même époque, dans son grand roman nourri de Sade, *Pétrole*, Pasolini (1992, p. 124 et 479) par deux fois, une fois en italien et une fois en français dans le texte, le dit autrement avec les mots de Sade (1799, p. 124) et retourne au divin marquis, comme une lettre à son envoyeur, sa propre recommandation à l'écrivain de roman, au narrateur : «le lecteur a droit de se fâcher quand il s'aperçoit que l'on veut trop exiger de lui». La critique *divisée* de Pasolini intègre cependant tout au long du texte son antithèse, irréductible à toute synthèse réconciliatrice : Sade est potentiellement un grand écrivain, il retrouve la puissance de la *litanie*, qui peut remplacer l'expressivité manquante, et son énorme accumulation de six cents récits gagne la partie, et empêche de le limiter à la pornographie, son art se tenant dans la forme structurelle. Il imite le *Décameron*, que Pasolini connaît bien puisqu'il l'a adapté au cinéma (*Il Decameron*, 1971), avant deux autres séries de récits à structure arithmétique, *Les contes de Canterbury* et *Les mille et une nuits*, toutes également inspiratrices de Sade, et particulièrement la dernière, mais les *Cent vingt journées* vont plus loin que Boccace en rendant subtile la relation analogique entre le récit-cadre des journées et les récits internes des narratrices. Presque l'égal de Dante par le manie- ment de la structure du récit à défaut de la page écrite (les rapides blocs narratifs disposés en pyramide sont «de marbre» chez Dante et «de carton-pâte» chez le Français), il sait rester l'humble travailleur d'une forme expressive pamphlétaire d'une grande liberté explosive : le défi lancé au monde avec lucidité. Enfin, Pasolini (1979, p. 183) lui trouve politiquement une place de révolutionnaire dans la Révolution, place à laquelle on peut supposer qu'il se reconnaît lui-même :

[...] ce provocateur merveilleux, à travers la Raison des Lumières, a désacralisé non seulement ce que les Lumières désacralisaient, mais les Lumières elles-mêmes, à travers l'usage aberrant et monstrueux de leur rationalité<sup>5</sup>.

En résumé, il y a deux traits dans le portrait de Sade écrivain des *Cent vingt journées* par Pasolini que l'on peut facilement appliquer à celui-ci et à *Salò*: l'« usage aberrant », beaucoup moins « provocateur » que profondément *profanateur*, des logiques rationnelles politiques éclairées de son époque, qui a pour résultat, en les surchauffant, de les mettre sur le gril, tout en exposant personnellement celui par qui le scandale arrive (de fait: prison et asile pour l'un, harcèlement judiciaire et médiatique, puis assassinat pour l'autre); l'usage méthodique, dans le film, d'une structure de fer, fondée sur l'itération et l'analogie raisonnée — en l'occurrence la structure de *Salò* est à la fois circulaire comme celle de Boccace, enchâssée comme celle des *Mille et une nuits*, carrée comme celle de Sade et pyramidale-ternaire, autrement dit spiralee, comme celle de Dante.

Si l'on en termine maintenant avec Pasolini critique littéraire et qu'on cherche à déduire de son analyse une spécificité de son film, c'est pourtant bien un troisième trait, *opposé* au Sade des *Cent vingt journées*, du moins selon l'analyse de Pasolini, qui caractérise le mieux *Salò*: *l'existence proprement humaine* des personnages.

Autrement dit, l'existence des figures de *Salò* est politique et non « biopolitique », elle n'est pas réduite à leur « vie nue », pourrait-on dire avec un vocabulaire non plus littéraire d'avant Barthes, mais philosophique d'après Foucault. Ainsi Giorgio Agamben (1995, p. 145) fait-il, dans son ouvrage *Homo sacer*, la remarque suivante :

Le pamphlet *Français, encore un effort si vous voulez être républicains*, que Sade fait lire au libertin Dolmancé dans *La Philosophie dans le boudoir*, est le premier manifeste biopolitique de la modernité, et sans doute le plus radical. Au moment même où la Révolution fait de la naissance — c'est-à-dire de la vie nue — le fondement de la souveraineté et des droits de l'homme, Sade met en scène (dans toute son œuvre et en particulier dans *Les 120 Journées de Sodome*) le *theatrum politicum* comme théâtre de la vie nue, où, à travers la sexualité, la vie physiologique même des corps se présente comme l'élément politique pur<sup>6</sup>.

La vie nue ne saurait constituer le film. Ses figures sont pleinement humaines à travers: l'expressivité véritable et *de détail*

de l'« aridité-lucidité-ironie » des bourreaux ; l'attachement indéfectible de ceux-ci à leurs victimes dans une relation de réciprocité, fût-elle de part en part théâtrale et fabriquée sur un jeu social d'apparences et de places (mais pas plus que dans la vie de tous les jours : si les quatre scélérats pasoliniens ont lu Klossowski, Nietzsche et quelques autres auteurs pour compliquer l'affaire, comme le dit Pasolini, on pourrait croire qu'ils ont lu aussi, pour renforcer leur lucidité et muscler leur ironie, Erving Goffman) ; la capacité de chaque figure sur l'écran à exister autant que les autres (absence de « figurants » chez Pasolini, comme l'avait souvent noté Jean-Claude Biette, subtilité du *casting*, égalité « républicaine » absolue des corps filmés qui n'a jamais atteint une telle perfection sans doute dans son cinéma, au point qu'aucun des quatre personnages principaux ni aucune narratrice ne peut apparaître comme « premier rôle », et que la victime apparaît d'autant plus à la lumière qu'elle est niée dans la fiction) ; l'ironie passionnée qui mène les bourreaux, hautaine, *dandy*, « dada », mais jamais méprisante. En résumé, avec les mots de Pasolini lui-même, on peut dire que ses personnages, sans être aucunement définis par la psychologie, possèdent des « traits psychologiques » qui leur donnent assez d'épaisseur pour les rapprocher des spectateurs :

Il y a en chacun d'entre eux des traits psychologiques assez réels, je crois, mais sans liens, sans continuité. Je me limite à signer des destins plus que des personnages (Pasolini 1975a).

Ceci ne revient pas exactement, comme l'a prétendu Roland Barthes (1976, p. 944), à filmer la lettre de Sade, mais bien à filmer *contre* Sade, et j'ajouterais, en dépit des affirmations de Pasolini, dans son esprit. Cette modification stylistique était indispensable au passage à l'écran, tant il est vrai que « l'apathie » sadienne traduite par un silhouettage inhumain de l'acteur ou du personnage est une fausse route très répandue dans la représentation du sadisme au cinéma. De même que Pasolini avait transformé son style en 1964 avec *L'Évangile selon saint Matthieu* (*Il Vangelo secondo Matteo*) afin d'éviter que la sacralisation des laissés-pour-compte, à l'œuvre dans ses deux premiers films, ne devienne saint-sulpicienne dans une adaptation

biblique, de même il a transformé sa manière en 1975 afin de renforcer de marbre le « carton-pâte » sadien, ou au moins de le pétrifier : il y a loin de l'Orient de pacotille des *Mille et une nuits*, un film délicieusement carton-pâte, à *Salò*, d'une beauté formelle aussi pesante que les énormes colonnes néo-classiques de la façade bolognaise de la villa Aldini qui servent à la scène d'arrivée dans la maison.

Paradoxalement, il résulte de cette radicale transformation de la *vie nue* supposée des victimes du livre en la *vie humaine* de celles du film une terrible intimidation du spectateur, qui a fait de *Salò* un film longtemps irregardable et insoutenable.

Arrivé à cette constatation avec l'aide de l'auteur-réalisateur comme critique littéraire et cinéaste conscient, il est cependant possible de juger, sous toutes réserves, que Pasolini se trompe deux fois : une fois dans sa lecture de Sade et une fois dans la lecture prématurée de son propre film. De Sade, il exagère l'abstraction, faute d'entendre la musique de sa langue. De *Salò*, il sous-estime le rôle hégémonique de l'effet funèbre et glacial.

D'abord, Pasolini a tort de croire que le trait qu'il a introduit dans *Salò* par rejet instinctif de la page écrite de Sade est absent de *L'école du libertinage* (second titre des *Cent vingt journées*, je le rappelle). Certes l'ouvrage est inachevé, et pour cela plus brut et plus visiblement ramassé autour de sa structure qu'à l'habitude, mais dans la partie complète (récits du premier mois), nombreux sont les détails qui permettent, comme dans les autres livres de Sade, de comprendre le système *romanesque* et non pas seulement arithmétique qui fait tourner la grande machine.

Ensuite Pasolini, qui n'a jamais pu constater l'effet de son film sur les salles de cinéma, croit en avoir compensé l'aspect glacial par une touche d'ironie comique et autodestructrice, mais cela n'est pas objectivement avéré. Il affirme, précisément, avoir déployé quatre éléments stylistiques, et c'est le quatrième et dernier qui manque à l'appel : 1) habits et usages de la grande bourgeoisie ; 2) cérémonial glacé, décadent et disciplinaire nazi ; 3) actes sadiques accumulés jusqu'à la limite de l'intolérable ; 4) « [c]orrection ironique de tout cela à travers un humour qui, de temps en temps, explose dans les détails d'un comique

sinistre délibéré, en vertu duquel tout vacille brusquement et se présente comme faux et impossible à croire». Pasolini (1975b) parle ensuite d'un dosage entre le sérieux et l'impossibilité du sérieux, pour revendiquer une oscillation entre deux divinités antiques sous les signes desquelles *Salò* aurait dû idéalement se placer: un Thanatos sanguinolent et une Baubô *cheap* («déesse du rire obscène et libérateur»), d'où, ajoute-t-il, l'idée embrassée un moment d'intituler son film *Dada*.

Or, il est aisé de se rendre compte que le détachement plus ou moins brechtien ici évoqué n'est pas présent dans le *Salò* terminé, encore moins l'humour dadaïste. Pasolini (1975c) abordait précisément ce point avant la fin du tournage de son film, dès le début de son «auto-interview» sur *Salò*:

— Je ne suis content ni de *Porcherie* ni d'*Orgie* [seuls précédents à *Salò* reconnus dans son œuvre, avec *Théorème*]: la distanciation et le détachement ne sont pas faits pour moi, comme du reste la «cruauté». — Et alors *Salò*? — C'est vrai, *Salò* sera un film «cruel», tellement cruel que je suppose que je devrai m'en distancier, faire semblant de ne pas y croire.

La schizophrénie, ou du moins la coquetterie du paradoxe dans cet échange avec soi-même («auto-interview»: Pasolini avait écrit les questions et les réponses) indique ici, me semble-t-il, un trait de retournement typiquement pasolinien: *il faut se distancier de la distanciation*, lorsqu'on la met en œuvre. La Politique et la Négation, oui: leur rire, non. Aucune scène ne décharge sa tension ni ne s'inverse à l'occasion d'un gag ou d'un effet ridicule dans le film terminé que nous connaissons. On ne peut pas rire de *Salò*. Hélène Surgère, qui fut le témoin privilégié du film — et des idées exprimées par Pasolini pendant le tournage car elle s'entretenait avec lui — et de sa réception dans un pays qui a, dès le début, assuré sa projection publique après l'assassinat de son réalisateur, a porté témoignage à plusieurs reprises du retournement funèbre du film et du caractère inattendu qu'il aurait eu pour son auteur, s'il avait vécu:

On n'a pas assez parlé de cette chose que Pasolini a faite avec *Salò*, qui est le même propos que *Les 120 Journées de Sodome* de Sade. Sade, dans son livre, qui est fastidieux à lire, veut démon-

trer que, par la culture et par les mots, on déprave complètement la population, que la culture est dépravante. Et Pasolini a voulu montrer avec le film qu'aujourd'hui ça n'était plus les mots, c'était l'image. Et j'ai peur qu'il ait terriblement réussi. Cet homme a fait ce film pour apporter quelque chose et quelque chose s'est retourné, quelque chose de terrible. Le film est différent du scénario parce qu'il est devenu autre chose : une puissance par elle-même. Et cette puissance est une puissance dangereuse, je crois<sup>7</sup>.

## 2. *Salò*, film « lisible »<sup>8</sup>

Mais peut-être ne peut-on pas rire de *Salò* parce que l'on ne sait pas encore rire de *Salò*. Et sans doute Pasolini lui-même était-il en mesure de considérer son film comme une « puissance dangereuse ». Le 24 août 1975, pendant son travail de montage, il explique, dans l'entretien déjà cité avec Gian Luigi Rondi :

J'ai fini par accepter l'Italie pour ce qu'elle est devenue. Une immense fosse aux serpents où, à part quelques exceptions et quelques maigres élites, tous les autres sont précisément des serpents impossibles à distinguer les uns des autres, stupides, féroces, sournois, détestables. [...] Il ne reste qu'à s'adapter, mon cher Rondi. Et puisque l'adaptation est une défaite, et que la défaite rend agressif et même un peu cruel, voilà *Salò*, on pourrait même dire *salaud*<sup>9</sup> (Pasolini 1975b).

Cependant, que peut bien signifier, pour un artiste, créer une œuvre de *salaud*? Pasolini répond : faire un film *lisible*. C'est là, en tout cas, le dernier mot avant « *Salò* » de sa célèbre « Abjuration de la *Trilogie de la vie* », un texte daté du 15 juin 1975 :

Je suis en train de m'adapter à la dégradation et d'accepter l'inacceptable. Je manœuvre pour réorganiser ma vie. Je suis en train d'oublier comment étaient les choses *avant*. Les visages aimés d'hier commencent à jaunir. J'ai devant moi, peu à peu sans plus aucune alternative, le présent. Je réadapte mon engagement à une plus grande *lisibilité* (*Salò*?) (Pasolini 1976, p. 87 ; je retraduis).

Le mot revient dans la préface de Pasolini à sa *Divine mimesis* — vieux projet de poème en prose qu'il modifie et publie en 1975, et qui sort, exactement comme pour *Salò*, quelques jours après sa mort — à propos des vingt-cinq photographies noir et blanc insérées à la fin du volume :

*Iconographie jaunie*: ces pages veulent avoir la logique, plutôt que d'une illustration, d'une (par ailleurs très *lisible*) « poésie visuelle » (Pasolini 1975d, p. 7 ; je retraduis).

De même, le *Gennariello* déjà évoqué — que Pasolini écrit et publie en épisodes dans un grand quotidien au moment même où il tourne *Salò* — conclut ainsi son chapitre de présentation du projet qu'il met en œuvre :

Certes, il me semble que personne — du moins dans mon monde, le monde de la soi-disant culture — ne soit un tant soit peu en mesure d'apprécier l'idée de rédiger un traité pédagogique pour un enfant. Une terrifiante vulgarité pousse à penser et à accueillir un tel traité comme un bavardage en tous points et totalement « lisible » (Pasolini 1976, p. 42).

Quelques mois auparavant, dans un article sur Giorgio Baffo paru le 1<sup>er</sup> novembre 1974 dans *Il Tempo*, Pasolini (1979, p. 242-247) avait discuté des « nouveaux termes conventionnels “lisibilité” et “illisibilité” » imaginés par « la nouvelle théorie de la critique », tels qu'on les trouve utilisés à propos de Sade dans un livre de Philippe Sollers (1968, p. 8-9 et 14). À cette occasion, il classe justement le marquis du côté d'une « lisibilité » malade, « extrême, exagérée ». Le livre de Sollers en question est bien évidemment celui qui est cité dans la bibliographie apparaissant dans le générique de *Salò*<sup>10</sup>. Si, avec ce mot de « lisibilité », Pasolini se réfère donc globalement à la « théorie d'ensemble » de *Tel Quel*, il semble pourtant qu'il ait plus particulièrement lu l'ouvrage de Roland Barthes (1970) intitulé *S/Z*.

Cette étude néo-sémiologique universitaire, issue d'un séminaire tenu à l'École pratique des hautes études de 1967 à 1969, analyse ligne à ligne la nouvelle de Balzac intitulée *Sarrasine*. Il semble que la fin de l'« Abjuration » de Pasolini y renvoie avec précision, et le cinéaste italien y prend alors avec ruse *personnellement* la place de l'œuvre « classique », en produisant de fait une lecture du discours implicite, voire inconscient de Barthes sur la question. Je suppose en effet que Pasolini perçoit, sous le masque de l'analyse aux formes très scientifiques de 1970, une déclaration d'amour implicite de Barthes aux auteurs classiques, à la nouvelle de Balzac en particulier, et lit *S/Z*, en 1975,

comme une dénégation de ce « plaisir du texte » revendiqué en 1973 par le théoricien français dans le livre du même nom<sup>11</sup>. « Lisible » en tant que « texte classique », l'œuvre de Balzac y est tout d'abord attaquée par un terrorisme théorique : les premières pages de *S/Z* expliquent en effet qu'il n'est offert à son lecteur « que la pauvre liberté de recevoir ou de rejeter le texte » (Barthes 1970, p. 10) — ce que fera donc logiquement Barthes en 1976 quand il rejettera *Salò* dans l'article du *Monde* déjà cité qui, en ce sens et involontairement, répond quand même à la demande masochiste de Pasolini d'être traité comme un classique trop *lisible*. Un peu plus loin, la condamnation « telquelienne » se précise :

En face du texte scriptible [c'est-à-dire moderne] s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le *lisible*. Nous appelons classique tout texte lisible (Barthes 1970, p. 10).

Mais l'œuvre de Balzac est par la suite implicitement rendue « moderne », c'est-à-dire « scriptible » au sens où elle se trouve en effet produite par son lecteur, par l'acte même du séminaire d'étude et par *S/Z* qui, précisément, dans une bonne mesure la récrit en l'étoilant. La conclusion de l'analyse de Barthes semble aller dans le sens de cette interprétation à rebrousse-poil de la sémiologie militante : elle interprète la dernière phrase de la nouvelle comme une « suspension », certes « lisible », mais propre à faire éclater, à l'intérieur de la représentation classique, toute représentation classique :

En somme la nouvelle *représente* (nous sommes dans un art du lisible) un effondrement généralisé des économies [...] en un mot il n'est plus possible de *représenter* (Barthes 1970, p. 221).

La touche finale de Balzac renvoie à un « sens suspendu » déjà longuement retravaillé par l'écriture théorique de Barthes, à partir d'une idée de Brecht. Or, sans vraiment retomber sur du brechtisme, ni même véritablement du barthisme, le *sens suspendu* a migré en plusieurs endroits de l'œuvre de Pasolini dès 1966, et jusque dans le dialogue d'un des personnages de sa pièce de théâtre *Calderón* (1973), Sigismond, qui évoque le style

suspendu (*canone sospeso*) des fins qui ne finissent pas et dit tenir cette idée de son «ami Barthes», rencontré au Japon, preuve que ce dernier est devenu un personnage pasolinien, un partenaire de jeu invisible.

Si l'on prend en compte cette première interlocution invisible avec Barthes qui précède la sortie du film, la mystérieuse scène finale de *Salò*, dont le cinéaste était en train de ciseler la force poétique interruptive en salle de montage : un pas de danse de deux garçons et leur dialogue : « — Comment elle s'appelle ta petite amie ? — Marguerite », cette fin fameuse et hermétique tient la place de la phrase *suspensive* de Balzac qui clôt obscurément *Sarrasine* : « Et la marquise resta pensive. » Cette neutralisation momentanée du sens transforme radicalement la fin des *Cent vingt journées criminelles* de Sade, et ouvre *Salò* à une pensivité « balzacienne ».

Les spectateurs de *Salò* ont pu constater, à sa sortie, une autre interpellation de Barthes, « lisible » en un autre sens très simple : au sens où l'on doit la lire et non l'entendre ou la voir. Il s'agit de la citation de son livre sur Sade (paru en 1971) dans la « bibliographie essentielle » du générique de début. Lisibilité provocatrice que Barthes ne daigne pas relever après la mort de Pasolini.

Malheureusement, celui-ci n'était plus là pour expliquer et relancer ses questions posées aux intellectuels sadiens français, et aucun d'entre eux, Barthes le premier, n'a été à même, vu les circonstances, de lire alors ni les signes subtils, ni l'énormité de la mise en discussion, par le poète italien, de son Sade. Aucun des beaux esprits en mesure de perpétuer la machine poétique sadienne n'a pu savoir à quel point le film lui était personnellement adressé en tant que Français. Après l'épisode du « Grand Cirque de France », que Pasolini avait dû se résoudre à supprimer pour des raisons stylistiques, dix ans avant, du montage final de sa fable politique *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966), l'invitation à la lecture de Sade contenue dans *Salò* constitue la seconde occasion manquée dans le rapport du poète à la France.

Les derniers mots de l'« Avant-propos » de *La généalogie de la morale* de Nietzsche (1887, p. 22) — un auteur et un ouvrage

cités par un des personnages de *Salò* —, de leur côté, parlent aussi de « lisibilité ». Non plus concept privatif, celle-ci y représente l'effort du nécessaire déchiffrement d'une écriture difficile parce qu'aphoristique. Les mots peuvent s'appliquer à *Salò* :

Un aphorisme dont la fonte et la frappe sont ce qu'elles doivent être n'est pas encore « déchiffré » parce qu'on l'a lu ; il s'en faut de beaucoup, car l'*interprétation* ne fait alors que commencer et il y a un art de l'interprétation. [...] et c'est pourquoi il s'écoulera encore du temps avant que mes écrits soient « lisibles ».

Pour Pasolini, déclarer *Salò* « lisible » est donc la suite logique de « l'abjuration » des films précédents. *C'est abjurer au présent le film en train de se faire*, seul moyen d'entrer dans l'époque abhorrée en la condamnant sans la refuser ; c'est travailler dans le « maintenant », seule façon de préparer de futurs « maintenant » de la lisibilité, les nôtres, spectateurs futurs et différés de *Salò*.

*Salò*, aux significations jamais achevées, toujours présentes, correspondrait ainsi — faisant suite à la *Trilogie de la vie* — à cette mystérieuse et paradoxale « quatrième partie de la trilogie » dont Pasolini parle dans son théâtre. Il serait l'équivalent cinématographique connu, mais jamais refermé, du drame satyrique perdu qui devait compléter les tragédies attiques (l'équivalent du *Protée* qui devait faire suite aux trois pièces de *L'Orestie* d'Eschyle), une « comédie » capable de contrebalancer le poids de trois tragédies et avec laquelle, comme le suggère un metteur en scène contemporain usant de la même violence « sans catharsis » que celle du dernier Pasolini, Romeo Castellucci, « le tragique se poursuit pour se dissiper sous forme névrotique dans le rire » (Castellucci 1997, p. 60).

Université Paris Nanterre

#### NOTES

1. « L'indice [*Index*] historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité [*Leserbarkheit*] qu'à une époque déterminée. [...] Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité [*Erkennbarkeit*] déterminée » (Benjamin 1939,

p. 479) ; nous préférons traduire le mot allemand « Index » par « indice » plutôt que « marque » — merci à Marianne Dautrey pour l'aide linguistique.

2. Texte repris dans Pasolini 1979, p. 181-185.
3. Pour savoir par quels sentiments de désespoir et de rage impuissante est passé Pasolini avant d'imaginer d'adapter Sade, lire Pasolini 2003.
4. Pour se faire une idée du problème « page *vs* structure », voir Pasolini 1966.
5. Je rétablis « désacralisaient », qui fait l'objet d'un lapsus dans la traduction française.
6. Cette brève scolie, fondée sur une série de paradoxes, n'est pas sans contradictions : pour que la Révolution, et non l'ancien régime aristocratique, fasse « de la naissance le fondement de la souveraineté et des droits », on suppose qu'il faut se référer au premier article de la Déclaration de 1789 : « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droit », règle que contredisent systématiquement les *Cent vingt journées*.
7. Hélène Surgère, entretien inédit avec Philippe Roger enregistré à Lyon le 12 janvier 1988 (propos confirmés par plusieurs discussions de l'auteur du présent article avec Hélène Surgère).
8. Cette seconde partie développe une analyse amorcée dans mon ouvrage sur *Salò* (voir Joubert-Laurencin 2012) en lui reprenant quelques lignes nécessaires à sa démonstration.
9. « Salaud », le dernier mot de l'article, est en français dans le texte. Dans la mémoire cinéphilique, la « fosse aux serpents » (*la fossa dei serpenti*) évoque le film du même nom d'Anatole Litvak (*The Snake Pit*, 1948) et désigne la grande salle d'un asile de fous ; la vue en plongée, depuis un lieu où l'on peut contempler les malades à travers des grilles, sur la fosse qui donne son titre au film peut rappeler le dispositif voyeuriste de la fin de *Salò*.
10. À savoir *L'écriture et l'expérience des limites*. Par ailleurs, interrogé au début de l'année suivante par un journaliste au sujet de son prochain film, Pasolini (1975e) parle des *Cent vingt journées* de Sade comme d'une « espèce de représentation sacrée monstrueuse, à la limite de la lisibilité ».
11. Livre dans lequel Pasolini relève malicieusement un aphorisme — « nous sommes scientifiques par manque de subtilité » (Barthes 1973, p. 257) — qu'il reprend à son compte dans son *Gennariello* : « [...] comme dit Barthes [...] très probablement “ nous sommes scientifiques par manque de subtilité ”. Je tenterai de ne pas être scientifique, même si je dois admettre que je ne pourrai pas être aussi “ subtil ” que je le voudrais dans tous les thèmes que je vais traiter » (Pasolini 1976, p. 41 ; je retraduis).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agamben 1995** : Giorgio Agamben, *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* [1995], traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997.
- Barthes 1953** : Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- Barthes 1970** : Roland Barthes, *S/Z* [1970], Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1976.
- Barthes 1971** : Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.
- Barthes 1973** : Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], dans *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 217-264.
- Barthes 1976** : « Sade-Pasolini » [1976], dans *Œuvres complètes IV. Livres, textes, entretiens, 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 944-946.

**Benjamin 1939:** Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages* [1939], traduit de l'allemand sous la direction de Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989.

**Castellucci 1997:** Romeo Castellucci, « L'Orestie à travers le miroir » [1997], dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, traduit de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

**Joubert-Laurencin 2012:** Hervé Joubert-Laurencin, « *Salò ou les 120 journées de Sodome* » de Pier Paolo Pasolini, Chatou, La Transparence, 2012.

**Nietzsche 1887:** Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale* [1887], traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1900.

**Pasolini 1966:** Pier Paolo Pasolini, « La fin de l'avant-garde » [1966], dans *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, p. 85-107.

**Pasolini 1973:** Pier Paolo Pasolini, *Calderón* [1973], texte français de Michèle Fabien, Arles, Actes Sud, 1990.

**Pasolini 1975a:** Pier Paolo Pasolini, « Sul set delle *Centoventi giornate della città di Sodoma*. Pasolini tra Sade e *Salò* », entretien avec Dario Zanelli, *Il Resto del Carlino*, 12 avril 1975.

**Pasolini 1975b:** Pier Paolo Pasolini, « Pasolini : l'Italia una fossa dei serpenti », entretien avec Gian Luigi Rondi, *Il Tempo*, 24 août 1975 (en version française dans le livret d'accompagnement du DVD de *Salò* édité par Carlotta Films en 2009).

**Pasolini 1975c:** Pier Paolo Pasolini, « "Autointervista" di Pier Paolo Pasolini per il "Corriere della Sera". "Il sesso come metafora del potere" », *Corriere della Sera*, 25 mars 1975 (en version française dans le livret d'accompagnement du DVD de *Salò* édité par Carlotta Films en 2009).

**Pasolini 1975d:** Pier Paolo Pasolini, *La divine mimesis* [1975], traduit de l'italien par Danièle Sallenave, Paris, Flammarion, 1980.

**Pasolini 1975e:** Pier Paolo Pasolini, « Poesie, prose e un nuovo film in cantiere. Pasolini ricomincia », propos recueillis par Lorenzo Mondo, *La Stampa*, 10 janvier 1975.

**Pasolini 1976:** Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique* [1976], traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Paris, Seuil, 2000.

**Pasolini 1979:** Pier Paolo Pasolini, *Descriptions de descriptions* [1979], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Rivages, [1984] 1995.

**Pasolini 1992:** Pier Paolo Pasolini, *Pétrole* [1992], traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, [1995] 2006.

**Pasolini 2003:** Pier Paolo Pasolini, *Le dada du sonnet* [2003], traduit de l'italien par Hervé Joubert-Laurencin, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.

**Sade 1799:** Donatien Alphonse François de Sade, *Idée sur les romans*, dans *Les crimes de l'amour* [1799/an VIII], Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

**Sollers 1968:** Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* [1968], Paris, Seuil, coll. « Points », 2007.

ABSTRACT

**The Last Things Before The Last: Pasolini in the  
"Now-Time" of His Legibility**

**Hervé Joubert-Laurencin**

*Salò* (Pier Paolo Pasolini, 1975) created an image at the same time as it became history, in the sense of Walter Benjamin's argument that the image is "dialectics at a standstill." Meaning that the historical image, at a moment when "truth is charged to the bursting point with time," attains the "*now*" of its legibility. It could not be understood earlier. The present author views the "now" of the France in which he lives as charged with fascist violence to the point of exploding. He describes this in one page. He then describes the late Pasolini's use of the concept of "legibility" and his courage in seeking to live out, not despite but *against* everything, an impossible but real moment. Like him, and in the words of Romeo Castellucci, he hopes, without catharsis, to see "the tragic continue to the point of dissipating."