

## **Pour une Poétique de la Dissidence. Lecture de *Pétrole* et de *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini**

Flaviano Pisanelli  
(Université d'Avignon)

### **Introduction**

Le roman *Pétrole* de Pier Paolo Pasolini, publié inachevé et posthume en 1992, a soulevé un débat très animé sur la fonction de l'intellectuel engagé dans une période historique et politique très tourmentée et incertaine comme l'ont été les années soixante-dix en Italie. Pasolini commence à concevoir et à rédiger cet ouvrage en 1972.<sup>1</sup> La publication de *Pétrole* questionne et dérange non seulement certaines personnalités de la classe politique italienne, mais aussi beaucoup de critiques littéraires qui ne portent qu'un intérêt très relatif sur un écrit inachevé dont il est difficile de cerner la problématique, le genre, la nature et les raisons de sa forme.

Dans ce "roman", les problématiques sociales se mêlent à celles de la politique et de l'économie, de la culture et de la littérature, dans une intrigue désespérément tragique. Quant au plan narratif, Pasolini se sert de la notion du double qui refoule toute idée de synthèse. La matière narrative se présente sous

---

<sup>1</sup> Pasolini avait écrit au printemps 1972: "Mes yeux sont tombés par hasard sur le mot 'Pétrole' dans un petit article, je crois, de l'*Unità* et ce n'est que d'avoir pensé au mot 'Pétrole' comme titre de livre, qui m'a poussé à concevoir la trame de ce livre. En moins d'une heure, cette trace a été pensée et écrite", Pier Paolo Pasolini, *Pétrole*, p. 572. Le roman a été publié en Italie chez Einaudi en 1992; aujourd'hui il est édité dans le volume: Pier Paolo Pasolini, (sous la direction de Walter Siti), *Romanzi e racconti 1962-1975*.

forme d'un magma s'écoulant sans jamais trouver son état solide: pas de symboles, pas de métaphores, seulement une écriture allégorique qui s'exprime dans, pour et par le corps, les sens et les sensations. A travers cette "écriture dissidente" – sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir tout au long de notre réflexion – Pasolini nie toute forme littéraire et, en même temps, dénonce la violence d'un pouvoir politique et culturel qui ne peut se manifester que par une voix ambiguë et qui oppose révolte et restauration, tolérance et contrainte, pour enfin aboutir à l'anéantissement de l'Autre.

Dans cette même perspective se situe le film *Salò ou les 120 journées de Sodome*, présenté en avant-première à Paris le 21 novembre 1975, à quelques semaines de la mort de Pasolini. Il met en scène de manière très cruelle, dans l'acte ou dans la parole, la perversion idéologique et culturelle d'un pouvoir qui a su dissocier "pragmatiquement" les notions de corps et de plaisir, en rabaisant le premier à un pur et simple objet de marchandise et de jouissance. Ce film, le dernier de Pasolini, devait inaugurer la Trilogie de l'abjuration qui aurait dû suivre la Trilogie de la vie constituée par *Le Décaméron*, *Les contes de Canterbury* et *Les fleurs des mille et une nuits*. Si la trilogie de la vie montrait encore l'innocence, l'incorruptibilité et la beauté d'un corps doué de langage, dans *Salò* Pasolini n'hésite pas, en adaptant librement le texte de Sade, à situer les sarabandes infernales et les pratiques sexuelles délirantes de ses quatre protagonistes dans l'atmosphère malade et violente de la "République Sociale" de Salò. Celle-ci se manifeste en tant que symbole d'un pouvoir politique et social vide, de la disparition de toute passion et de toute idéologie.

Effectivement, après environ trente ans de l'expérience du fascisme, l'Italie vivra les sombres événements des années de plomb, entre enlèvements et massacres de masse, violence verbale et armée et un affaiblissement généralisé de la conscience politique et civile.

### **La poétique de la dissidence ou de l'illisibilité de la forme**

Si la publication posthume de *Pétrole* et la sortie de *Salò* ont fait l'objet de tant de critiques, jusqu'à provoquer un fort sentiment de rejet chez un grand nombre de lecteurs et de spectateurs, on le doit principalement à la difficulté de lecture de ces deux œuvres. La conception et la portée idéologique du film aussi bien que du "roman" s'inscrivent dans le domaine d'une poétique que l'on peut définir de la dissidence. En effet, Pasolini place le lecteur et le spectateur face à une "écriture-réécriture", à un "discours" illisible dans le but de provoquer un court-circuit entre la conscience sociale collective et le sentiment individuel d'appartenir à une communauté. Selon l'auteur des *Ecrits corsaires*, le pouvoir libéral et pseudo démocratique mis en place dans les soi-disant pays modernes d'Occident a su camoufler la tendance au nivellement de toute culture à une culture bourgeoise moyenne grâce au rêve d'égalité sociale, qui donne l'illusion aux classes subalternes de participer activement à la vie politique commune comme de véritables protagonistes. Au contraire, cette stratégie visant à l'intégration et à la corruption des cultures minoritaires n'a produit que la disparition de la "différence" et, par conséquent, la crise du "verbe" et du langage, comme Julia Kristeva l'explique dans un article consacré à Céline.<sup>2</sup>

L'écriture et le code de *Pétrole* et de *Salò*, en mettant au clair le caractère illisible d'une réalité refoulée, ne font référence à aucun système d'ordre moral pour représenter la réalité et l'histoire. Pasolini se sert d'un langage et d'une forme qui lancent un défi à l'idée même de limite. En dépassant tout jugement éthique, il réalise une descente aux Enfers de l'époque contemporaine à la recherche d'une vérité qui ne demande

---

<sup>2</sup> "C'est que l'envers de nos codes sociaux, de nos accalmies, culturelles ou institutionnelles, est cet étalement de la non-identité et de l'horreur qui s'ils ne trouvent pas à se dire, peuvent faire irruption sous la forme d'une horreur socialisée, totalitaire" (Kristeva 51).

aucune forme de légitimation morale ni idéologique. Il s'agit d'une vérité qui dégage une lumière aveuglante, comme "celle funèbre, de violence blanche éblouissante, qui vibre autour d'Œdipe jusqu'à l'effacer presque, dans la séquence filmée de l'Oracle. Ou encore celle qui tombe sur Saint Paul, et le prive de la vue pour qu'il se mette enfin à écouter" (Scarpetta 54). La lumière aveuglante, représentant le but de la recherche de la vérité de la part de l'intellectuel dissident, ne peut se manifester que par moments, comme un flash, une lueur instantanée. La poétique de la dissidence, n'ayant ni forme ni code de référence, bouleverse la notion même de représentation. Par conséquent, la réalité ne peut être saisie que dans sa dimension chaotique, dans son processus permanent de transformation dont le signifié ultime continue à échapper au sens commun. Pasolini, à travers la mise en crise du roman – le genre littéraire privilégié par la culture bourgeoise dominante –, met l'accent sur le caractère unique, intime, irréductible et a-social de son expérience littéraire et existentielle.

La dernière écriture de Pasolini (c'est le cas, entre autres, du recueil *Transhumaniser et organiser* et de la "réécriture" inachevée de la *Comédie* de Dante, intitulée *Divine mimesis*) a le but de rendre accessible ce qui est inaccessible et inaccessible (donc illisible) ce qui est accessible (lisible). Autrement dit, "l'écriture dissidente" fait du *non-dit* le seul *dit* possible, afin d'empêcher le pouvoir de s'emparer complètement de la parole qui risque d'être réduite au silence. Pasolini s'oppose aussi au "cela-va-de-soi" – une célèbre expression déjà utilisée par Roland Barthes – en montrant le caractère le plus évident mais aussi le plus caché de sa société, à savoir, la violence qu'un certain pouvoir tolère pour s'assurer le contrôle intellectuel et la gestion de la communauté.<sup>3</sup> La poétique de la dissidence

---

<sup>3</sup> "Il ne sortait pas de cette idée sombre, que la vraie violence, c'est celle du cela-va-de-soi: ce qui est évident est violent, même si cette évidence est représentée doucement, libéralement, démocratiquement; ce qui est

s'exprime donc au niveau littéraire par une "écriture de l'investigation" qui pénètre et tient compte des différentes facettes d'une communauté. "Dissidence" devient ainsi synonyme de "différence", sur laquelle l'auteur constitue un espace au-delà de toute loi, peut-être une nouvelle éthique de l'individu, qui serait encore capable de lancer un défi à la *doxa* (opinion courante), à la loi, au naturel "cela-va-de-soi", grâce à la force du *paradoxe*.

Dans une époque où l'individu a du mal à se reconnaître tant que membre d'une communauté, l'échec identitaire ne tient plus seulement à l'individu mais aussi à la notion de société. L'idée de communauté représente peut-être une notion paradoxale si l'on considère les propos de Vincent Kaufmann qui, se confrontant avec la position de Bataille, soutient que les hommes ne peuvent être unis entre eux que par les notions de déchirure ou de blessure.<sup>4</sup> La littérature de la dissidence doit mener ainsi son investigation sur le double plan de la collectivité (événements historiques, politiques, sociaux, culturels) et de l'individu (sens, sensations, psychologie, sexualité, langage), qui constituent les deux facettes d'une représentation possible. Ces deux niveaux d'investigation donnent lieu à un langage et à une forme "autres", tout en défiant la notion d'ordre moral sur laquelle les sociétés occidentales modernes se fondent.

Une grande partie des intellectuels européens des années soixante et soixante-dix n'était pas prête à la réalisation d'un tel

---

paradoxal, ce qui ne tombe pas sous le sens, l'est moins, même si c'est imposé arbitrairement: un tyran qui promulguerait des lois saugrenues serait à tout prendre moins violent qu'une masse qui se contenterait d'énoncer ce qui va de soi: le 'naturel' est en somme le dernier outrage", (Barthes 52).

<sup>4</sup> "Reste alors à savoir si les êtres humains tiennent à être unis ou à se déchirer. L'affirmation de Bataille est délibérément ambiguë. Elle a fait miroiter une inversion de la fin et des moyens: la communauté passant par la déchirure, c'est aussi la déchirure passant par la communauté, c'est la communauté au service de la déchirure, de la destruction de soi comme de l'autre" (Kaufmann 78-79).

projet, à cause d'une nostalgie bourgeoise d'ordre, dont Brodsky relève l'importance:

Je dirais que ce qui contribue à l'incapacité des intellectuels occidentaux à appréhender la dissidence, c'est une nostalgie bourgeoise d'ordre. Une peur de la liberté. L'individualisme, même quand il frôle l'excentricité, est la seule forme existante de défense contre l'enregistrement [...] Je dois dire que je ne crois guère aux mouvements de masses, aux mouvements populaires. Je crois aux mouvements individuels. (52-53)

D'après Brodsky, c'est l'individu qui fait la communauté, qui peut faire germer une révolution sociale; en revanche, toute communauté n'est pas forcément constituée d'individus ayant conscience de la richesse et de l'importance de leur diversité.

#### ***Pétrole* ou la crise du langage romanesque**

A la différence de beaucoup d'autres ouvrages de Pasolini, notamment de ses recueils poétiques, *Pétrole* a été rapidement traduit dans de nombreux pays. En France, il est publié trois ans après sa parution en Italie. Le traducteur, René de Ceccatty, dans un essai sur l'œuvre de Pasolini, écrit à propos du débat critique qui a eu lieu sur les problématiques et la structure du "roman":

*Pétrole*, dont la structure éclatée et la thématique sont partout déjà présentes dans l'œuvre théâtrale, cinématographique et même romanesque (surtout dans *Théorème* et dans *Ali dagli occhi azzurri*), n'a pas été compris faute de référents. On ne comprenait pas d'où venait ce texte, on ne l'a pas lu en rapport avec le reste de l'œuvre, ni en rapport avec les essais critiques de Pasolini. (19)

Pasolini, à travers le magma formel et thématique de *Pétrole*, essaie non seulement de mettre en crise la matrice bourgeoise du “roman” entendu comme genre littéraire, mais surtout de mettre par écrit, par un langage qui ne s’exprime pas uniquement par la parole, le sens intime d’une vie et d’une littérature “dissidentes”. Il veut contrevenir à l’ordre social le plus contraignant qui ne conserve aucun “ailleurs”, aucun “au-delà”, aucun “impossible”, au nom d’une dissidence qui s’attaque à des absences criantes de liberté que la culture occidentale standardisée a appris à refouler au profit d’une sorte de synthèse entre toute différence (Kristeva, “La littérature dissidente”).

Le caractère “révolutionnaire” de cette poétique de la dissidence, qui provoque l’illisibilité de la parole, ne se sert pas de la catégorie éthique comme d’une règle policière mais, au contraire, fonde la notion d’éthique sur l’idée d’impossible, de mal, de comique. On ne cache jamais la honte, la faiblesse, les limites qui demeurent dans une société ou au sein d’une communauté. L’énonciation littéraire, donc, ne peut pas répondre à un genre précis, à une forme donnée et expérimentée, car le but de l’auteur est d’“écrire la différence”. *Pétrole* ne se présente pas sous la forme d’un roman traditionnel, il ne s’agira pas non plus d’une écriture proche du documentaire, mais d’un texte se présentant comme un véritable “essai d’investigation”.

Cette écriture de l’investigation, proposant une autre représentation de la réalité à l’aide d’un langage que l’on peut définir *in fieri*, remet aussi en cause la notion d’auteur. Dans *Pétrole* il n’y a qu’un écrivain mais, en même temps, le lecteur est confronté à plusieurs écritures différentes. Le lecteur se retrouve à l’intérieur d’une étrange collectivité dont l’auteur est le porte-parole, tandis que la plume reste celle d’un seul écrivain qui met en avant un “je” bizarre, fascinant, parfois monstrueux, dont les projections et l’imaginaire envahissent le corps réel des autres. Ce “je” polyvalent produit un morcellement, une mosaïque imaginaire et réelle qui à la fois donnent une énonciation différente de l’histoire et remettent en question les

certitudes politiques, sociales et culturelles de notre société de consommation.

L'écriture débordante, fragmentaire et inachevée de *Pétrole* ainsi que la réécriture des *Cent vingt journées de Sodome* de Sade proposée dans le film *Salò*, ont le but de creuser et d'enquêter sur le paysage humain, culturel, social et politique de la société italienne moderne à travers un langage qui décompose la réalité en fragments, pour en cerner les différents aspects. *Pétrole*, se présentant en tant qu'œuvre-fragment, tourne autour d'un personnage principal qui reflète le narrateur dédoublé : Carlo de Polis et Carlo de Thétis. Ces deux personnages-narrateurs accompagnent le lecteur tout au long d'un voyage initiatique qui traverse le monde du sexe, de la politique italienne, de la corruption du pouvoir et des différentes cultures régionales et marginales en voie de disparition. Ce "roman" poursuit rapidement sa descente au cœur de l'enfer de l'époque contemporaine dans une sorte de "roman totalisant" ayant le but de mener une critique radicale de la société et de la politique nationale et internationale, y compris de ses rapports étroits avec le monde de l'économie et de la finance.

Les différentes notes qui sont rassemblées dans *Pétrole* peuvent être regroupées en sept macro-unités narratives. La première est consacrée aux vicissitudes de l'ENI, un holding fondé en 1953 pour coordonner la politique énergétique italienne, dont Carlo de Polis est l'un des dirigeants. Dans ces notes, la politique et l'économie cohabitent dans le même univers de corruption. Un deuxième groupe de notes, intitulé *Les Argonautes*, renvoyant de manière explicite aux *Argonautes* d'Apollonius de Rhodes, introduisent l'idée du voyage vers la lumière de l'Orient. Avec l'image de la Toison d'or, Pasolini fait allusion à la recherche désespérée de l'or de l'époque contemporaine: le pétrole. Ensuite, vient une très longue note, *Le terrain vague de la via Casilina*, qui aborde la problématique de la sexualité conçue comme moment de rencontre avec l'Autre, à travers les notions



de sacré et d'innocence. Ce moment correspond à la prise de conscience de la part de l'individu de l'Enormité, de l'Ailleurs, qui tracent enfin le chemin conduisant l'homme à une régénération possible. Après, une suite de notes intitulées *Le Merde* reprend le surnom d'un jeune de la banlieue de Rome qui, avec sa copine Cinzia, est le protagoniste d'un voyage dans les *gironi* et les *bolge* d'une moderne *Comédie* dantesque, présentée par Pasolini comme une longue "vision" quasi onirique se superposant par moments à la réalité. Par ce double cheminement qui se situe entre la vision et la réalité, Pasolini nous conduit dans les rues de la banlieue romaine et nous montre les signes non équivoques de la standardisation infligée à la classe sous-prolétaire par la culture bourgeoise au pouvoir. Ensuite, nous retrouvons un groupe de notes intitulé *L'Epochè* où, en l'absence de tout jugement, toute sorte de massacres politiques et ethniques ont lieu. Pasolini fait référence au génocide culturel qui provient du nivellement des différentes cultures pour qu'un seul modèle social puisse être imposé à n'importe qui, à n'importe quelle communauté.

L'ouvrage se termine avec les deux dernières parties: *Les Godoari* et *La nouvelle banlieue*, dans lesquelles l'auteur insiste sur l'anéantissement de l'individu, des traditions et de la diversité jusqu'à atteindre une dimension existentielle rattachée aux notions de désert et de silence. Dans cette situation de vide, le lecteur entrevoit une possibilité de régénération grâce à un voyage initiatique-mystique, à une sorte de retour historique et existentiel à un temps et à un espace autres, après le déclin du modernisme occidental et de son cycle contraignant de production-consommation. Le but de Pasolini est de donner voix à une inspiration de type mystique et sexuel capable de transfigurer la réalité historique à l'aide des expériences culturelles et de la vie de chaque individu conçu comme membre d'une communauté. On remarque, en particulier, la présence d'une très intense rêverie sexualo-politique qui trouve expression dans des personnages tels que Carmelo ou Salvatore

Dulcimascolo. Ces personnages permettent à l'auteur de revenir sur un certain nombre de descriptions sexuelles qui ont souvent la fonction de rituel sacré.

Le lecteur relève l'importante présence d'une sexualité débordante, qui constitue avant tout le moment de prise de conscience du "je" face à "l'autre" et à la communauté. Il s'agit d'une sexualité "cosmique" qui se réalise et qui est vécue en présence de l'univers entier, humain et naturel, à travers la rencontre d'un corps autre représentant l'image du Tout. Le processus part d'un état de corruptibilité inconsciente pour atteindre enfin un état d'incorruptibilité consciente. Dans la longue *Note 55*, intitulée *Le terrain vague de la via Casilina (Il pratone della Casilina)*, le personnage dédoublé, en l'occurrence Carlo de Thétis, "rencontre" une vingtaine de jeunes garçons prolétaires des faubourgs de Rome. Ce texte propose une situation que nous savons typique chez Pasolini: l'opposition entre le bourreau et sa victime. Pourtant ici, les deux rôles qui entrent en contact, entremêlent leurs identités pour se confondre l'un dans l'autre. Le bourreau perd sa connotation violente puisque la victime représente l'Innocent qui revient découvrir la conscience de soi-même grâce à la rencontre avec l'Enormité. Carlo de Thétis se confronte avec cette dimension extérieure tout en découvrant à nouveau son *ubi consistam*. A travers chaque rapport sexuel, Carlo accomplit un "sacrifice" dont l'étymologie latine (*sacrificium*) renvoie à la notion de "faire le sacré". Cette participation "cosmique" aux actes sexuels, dont on vient d'évoquer la valeur, est évidente ici dans plusieurs passages de la *Note 55*.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> "L'odeur de l'herbe étourdissait, mais les brindilles dures, en même temps, blessaient Carlo au ventre, au cou. Vu avec l'œil collé au sol, le cosmos était encore plus absolu: une seule étendue plate, divisée au fond par une ligne presque parfaite de la traînée lumineuse du ciel. La lune était derrière lui [...] La chose fut plus longue que tout ce qu'on peut imaginer. Quand enfin, lui aussi silencieux, Claudio jouit et que tous deux, étourdis et débraillés, ils se

La sexualité se situe ainsi dans *Pétrole* à l'intérieur d'une perspective épisodique marquant un moment de passage, la traversée d'une réalité de plus en plus illisible et difficile à représenter. La beauté et le caractère sacré du corps rendent à l'homme sa dignité et son identité, tout en constituant une forme de langage, le lieu privilégié de l'expression face à un langage commun qui régresse dans le domaine de l'aphasie. Le corps des garçons de la banlieue de Rome, en ne répondant à aucune morale et à aucun système normatif, n'accepte pas de compromis avec la culture dominante.<sup>6</sup>

Les jeunes sous-prolétaires appartiennent au front de la dissidence, ils sont les inclassables, ceux qui agissent au-delà d'un langage commun, car leurs gestes constituent une langue dont les signes restent illisibles. Il s'agit de la langue de la matière, des sens, celle qui amène à l'autodétermination, au-delà de toute idée de communauté. Cette même vision du corps et de sa beauté est célébrée dans les trois films de la Trilogie de la vie. Au contraire, dans *Salò*, les corps des jeunes victimes seront violés et rabaissés à pur objet de commerce, privés de leur côté sacré, torturés et niés par la violence d'un pouvoir aveugle. Toutefois, le pouvoir moderne, politique ou économique, culturel ou social, a besoin d'une communauté à maîtriser et non pas d'individus libres. La lisibilité avant toute chose, pour que tout soit clair et univoque face à un système moral et

---

relevèrent, la lune paraissait être beaucoup plus haute dans le ciel: sa lumière paraissait avoir changé, se faisant plus claire, plus pure", et encore: "En la regardant comme ça [la lune nda], Carlo fut saisi d'un sentiment soudain d'amour, comme si ça lui pleuvait du cosmos, mêlé à l'odeur aiguë et enivrante des herbes sauvages, à la chaleur de la nuit estivale", in *Pétrole* (228, 230).

<sup>6</sup> "...Mais il ne s'agissait nullement de Démons appartenant aux Enfers, là où tous finissent. Bref, pauvres Dieux, qui s'en allaient au hasard, laissant flotter derrière eux leur odeur de chiens, rusés et grossiers, sinistres et complices, sortis de leurs simulacres de tuf, ou bien de bois rongé par le soleil et par la pluie, rendant funèbre tout le monde nocturne, et le cosmos" (247).

linguistique qui refoule la différence, en la reléguant dans le domaine de l'illisible et de l'impur.

Pasolini, en revendiquant l'importance et la nécessité de jeter un regard différent sur la réalité, déclare aussi l'autonomie formelle et thématique de l'écriture littéraire. *Pétrole*, d'ailleurs, peut être considéré comme une mise en écriture de la Forme vide. Dans un passage du "roman", Pasolini écrit:

Jusqu'à ce point, le lecteur aura certainement pensé que tout ce qui est écrit dans ce livre – c'est naturel et, d'ailleurs, inévitable – renvoie à la réalité. Ce n'est que lentement, en avançant dans la lecture, et en reparcourant donc le chemin de son auteur, qu'il se rendra compte que, en fait, ce livre ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même. Il renvoie à lui-même fût-ce – pourquoi pas? – à travers la réalité: celle qui est connue – conventionnellement et en commun – du lecteur et de l'auteur. (52)

Quoique Pasolini évoque l'importance du pacte implicite entre auteur et lecteur dans la conception de ce roman, son langage procède toutefois au-delà de la parole à l'aide de "visions" successives qui transforment l'univocité de la parole grâce au caractère multiforme du regard.

Pasolini parle à ce propos d'une écriture *a brulichio*, à savoir, d'une écriture qui ne raconte pas mais qui veut exprimer les innombrables vérités cachées dans l'histoire et dans toute existence individuelle. Pour atteindre ce but, l'écrivain adopte souvent l'allégorie et une écriture chorale proche du rêve, où chaque image devient manifestation de sens. *Pétrole*, en se présentant sous forme de notes, relève l'impossibilité de définir une fois pour toutes le signifié ultime de la réalité et de sa représentation. La seule voie praticable reste celle du fragment, qui se pose entre le mystère ineffable et le projet d'une écriture essayant de révéler l'essence du réel à travers la force du rêve.

Dans la *Note 37*, Pasolini revient de manière plus claire sur son idée de “forme”:

Eh bien, ces pages imprimées mais illisibles veulent proclamer d'une façon extrême – mais qui se pose comme symbolique, également pour tout le reste du livre – ma décision: qui n'est pas d'écrire une histoire, mais de construire une forme (comme cela apparaîtra mieux par la suite): forme consistant simplement en “quelque chose d'écrit”. Je ne nie pas que certainement la chose la meilleure aurait été d'inventer carrément un alphabet, si possible de caractère idéogrammatique ou hiéroglyphique, et d'imprimer le livre en entier comme ça. Du reste, XXX Michaux (?) l'a fait récemment, dessinant tout son livre, ligne à ligne, dans une invention patiente et infinie de signes non alphabétiques. (172)

Pour Pasolini, créer une forme signifie donc forger un nouveau vocabulaire qui puisse donner un sens inédit au processus de dissolution et de régénération de la réalité. L'œuvre littéraire prétend affirmer – comme d'ailleurs la notion de narration – sa position tout à fait indépendante vis-à-vis de la réalité. L'écriture littéraire devient ainsi un lieu physique, quelque chose qui existe puisqu'il y a un corps graphique qui témoigne de son existence. Il s'agit plus précisément d'un espace où le vide de la forme se transforme en voix capable de faire parler le silence qui abrite le secret indicible d'une Vérité, laquelle est à la fois gardée dans son mystère et révélée dans une sorte de litanie sacrée.

***Salò: la cruauté du Pouvoir***

D'après la critique, le tournage de *Salò* en 1975 marquerait la déception finale de Pasolini face à son époque et la négation de toute possibilité de rédemption. Cette œuvre, qui constitue une réécriture des *120 journées de Sodome* du marquis de Sade, met

en scène dantesquement trois cercles – des passions, de la merde et du sang – précédés par un *vestibule de l'enfer*. Pasolini transpose l'univers sadien à l'époque fasciste, mettant en relation les deux systèmes idéologiques et moraux. Ce film a provoqué, dès sa première sortie, d'innombrables discussions aussi bien en Italie qu'en France. Dans un article, Roland Barthes parle d'un profond malentendu dans la conception de cette œuvre cinématographique. Il remarque la double erreur de Pasolini qui aurait irréalisé de manière maladroite le fascisme en employant à la lettre le roman de Sade, et rendu réel Sade à travers la référence au système fasciste, qui ne ferait pas forcément allusion au Fascisme.<sup>7</sup>

Au-delà de ces remarques et de ces suggestions, il faut reconnaître à Pasolini le mérite d'avoir réussi à montrer sans aucune métaphore et sans aucun symbole la vraie nature du pouvoir et ses effets néfastes sur l'individu. Lors d'une interview, le metteur en scène déclare: "J'ai par conséquent pris Salò comme symbole du pouvoir qui transforme des êtres humains en objets, ce pouvoir fasciste de la petite république". Il est aussi évident que Pasolini en arrive à admettre la fin de l'Histoire, disparue sous la domination des lois morales et économiques qui ont effacé toute volonté et toute valeur de l'individu.

---

<sup>7</sup> "Du point de vue politique, Pasolini s'est trompé aussi. Le fascisme est un danger trop grave et trop insidieux, pour qu'on le traite par simple analogie, les maîtres fascistes venant tout simplement prendre la place des libertins [...]. En somme, Pasolini a fait deux fois ce qu'il ne fallait pas faire. Du point de vue de la valeur, son film perd sur les deux tableaux: car tout ce qui irréalise le fascisme est mauvais, et tout ce qui réalise Sade est mauvais. Et pourtant, si tout de même, au plan des affects, il y avait du Sade dans le fascisme (chose banale), et, bien plus, s'il y avait du fascisme dans Sade? Du fascisme ne veut pas dire: le fascisme" (Barthes, "Sur *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini)

Si dans les trois films de la Trilogie, inspirés d'œuvres écrites quelques siècles auparavant, Pasolini avait montré la sexualité comme un moment libérateur et de dérision du pouvoir, dans *Salò* le corps et la sexualité se réduisent à la simple expression de la jouissance et de l'exploitation au profit du bourreau. L'exercice du sexe n'est admis que par coercition ou en cachette. Le but principal des quatre protagonistes du film – le président de la cour d'appel, le duc, l'évêque et le président, représentants d'un État sans peuple – est de réduire les jeunes victimes à des "objets" en se servant de la manière la plus abjecte de leurs corps et de leur vitalité. Les sévices et les tortures infligées aux garçons et aux filles, la géométrie des décors intérieurs de la villa et les nombreuses citations de Sade, Nietzsche, Klossowski, constituent le cauchemar clos et vide qui se passe dans un lieu qui serait celui de la République Sociale de Salò fondée par Mussolini en 1944. Salò évoque donc un monde en putréfaction où la fascination de la mort et la terreur deviennent l'ultime point de fuite vers la vie.<sup>8</sup> Pourtant cet enfer, cette antichambre de la mort avec les pires exactions n'ont pas raison de la capacité de résistance des victimes. Le soldat Sergio est mitraillé, le poing gauche fermé, dans les bras d'une servante noire; des couples se forment sans se soucier des obligations et du règlement de la villa qui interdit le moindre geste d'amour sous peine de mort immédiate; une fille qui est condamnée à mort par les quatre bourreaux crie avec toutes ses forces une invocation de désespoir à Dieu, même si toute

---

<sup>8</sup> Dans une interview à Pasolini, dont Mario Soldati propose quelques passages, le metteur en scène dit: "Il y a une phrase de Sade qui dit qu'il n'est rien de plus profondément anarchique que le pouvoir. Et, à ma connaissance, il n'y a jamais eu en Europe de pouvoir aussi anarchique que celui de la République de Salò: la démesure la plus mesquine faite gouvernement. J'ai par conséquent pris Salò comme symbole du pouvoir qui transforme des êtres humains en objets, ce pouvoir fasciste de la petite république. Mais il s'agit justement d'un symbole; ce pouvoir archaïque rendait plus aisée la représentation" (Soldati 37).

allusion religieuse était interdite. Enfin, presque à la fin du film, la pianiste préfère se suicider plutôt que d'assister aux massacres perpétrés dans une sorte de tuerie finale. Les quatre protagonistes ne peuvent à la fin que supprimer physiquement tous ceux qui n'ont pas voulu ou pu partager leurs envies et leurs plaisirs.

*Salò* aborde aussi la question du rapport entre Sade et l'Eros, qui constitue une thématique centrale du film. En effet, toute nudité, tous les corps des adolescents, pour la plupart fils et filles de partisans ou partisans eux-mêmes, enlevés des villages du nord de l'Italie, ne sollicitent jamais le désir ou la joie du sexe, au contraire, ils renvoient plutôt à certaines images des camps de concentration. Le sexe est toujours imposé, infligé comme une punition. Le schéma sadien, selon lequel la possession correspond à l'asservissement de l'un au plaisir de l'autre, est fidèlement reproduit. Pasolini fait également référence au rapport entre le sexe et le pouvoir. Si chez Sade le sexe se révèle comme rapport de force entre un bourreau et une victime, chez Pasolini ce rapport de force devient la métaphore de l'exploitation du peuple par les dirigeants fascistes. Le sexe devient donc une métaphore du pouvoir. Mais la cible finale du metteur en scène est encore différente. En effet, les exploiters et les assassins de la jeunesse, de la vie, de l'innocence et de la beauté du corps et du sexe, ne sont pas seulement les fascistes de 1944, mais aussi la bourgeoisie des années soixante-dix, avec sa culture standardisée et standardisante. L'obéissance et le respect sans conditions aux divers cérémonials mis en place par le fascisme de *Salò*, renvoient à un fascisme contemporain qui aux yeux de Pasolini est aussi dangereux que le fascisme "historique", celui qui, dans le respect des principes démocratiques et dans la passivité quasi généralisée des opposants, a su réaliser le génocide des anciennes valeurs culturelles, en imposant un développement qui est surtout une forme de régression.



A partir de l'univers de Sade, Pasolini propose aussi toute une construction du film fondée sur le nombre magique 4. Le film se divise en quatre épisodes, quatre actes, comme une véritable tragédie: le Prologue ou le Vestibule de l'enfer, le Cercle des Passions, le Cercle de la Merde, le Cercle du Sang. Les maîtres sont au nombre de quatre, ainsi que les femmes qui racontent leurs histoires de sexe et de jouissance. La troupe des jeunes filles et des garçons est divisée en groupes de quatre: les victimes, les soldats, les collaborateurs et les domestiques. Cette structure figée fait directement allusion à l'univers sadien abstrait et relève de la transposition faite par Pasolini, d'où les remarques de Roland Barthes. De même, il faut remarquer l'actualisation de l'écriture sadienne, qui repose sur quelques principes d'ordre stylistique, entre autres, la caractérisation de la haute bourgeoisie à travers une accumulation de détails; la reconstitution du cérémonial nazi dans sa nudité, dans sa simplicité militaire et dans son vitalisme glacial; l'accumulation obsessionnelle des épisodes sadiques; la correction ironique de la violence des actes, grâce à l'humour qui déborde dans les détails sinistres et délibérément comiques.

Mais cet enfer de l'époque contemporaine qui nie toute différence, toute innocence, qui est tragique jusqu'à l'atroce et mélancolique dans sa pitié sans espoir, montre quand même quelques signes d'ouverture, comme dans la déchirante invocation d'une victime qui crie avant d'être exécutée: "Dieu! Dieu, pourquoi nous as-tu abandonnés?". Cette prière se lève contre l'élégance et parfois la grâce des récits des dames, déclamés comme des litanies et accompagnés au piano par de douces mélodies romantiques, contre les infamies infligées par les maîtres de la villa, comme on peut le voir dans la longue scène de la coprophagie, et enfin contre les atrocités finales qui montrent, entre autres, un œil arraché à la pointe d'un poignard, des sexes brûlés à la flamme, des mamelons brûlés aux charbons ardents. A cette violence gratuite et malade s'opposent

l'innocence et la résignation des victimes humiliées à tel point qu'elles ne peuvent qu'invoquer la mort tout au long du film.

Moravia, qui était lié à Pasolini par une longue amitié, a écrit que le metteur en scène s'est surtout inspiré idéologiquement et poétiquement de l'Italie qu'il aimait passionnément depuis l'enfance. En pleine polémique avec Calvino, Moravia écrit à propos de *Salò*: "La tragédie de Pasolini n'est pas celle de l'homme corrompu par l'argent, mais celle du patriote trahi par son pays". L'idéologie et l'esthétique de *Salò* se situent entre plaisir et souffrance, amour et haine, géométrie et chaos d'une forme, là où les différentes facettes de la réalité se rencontrent, complémentaires et nécessaires les unes aux autres, comme la vérité au mensonge.

### **Conclusion**

*Pétrole* et *Salò* représentent sans doute deux aspects différents mais contigus de l'achèvement du parcours existentiel et artistique de Pasolini, qui aboutit paradoxalement sous le signe de l'inachevé. Ces deux dernières étapes de l'œuvre multiforme de l'auteur sont caractérisées par deux mouvements contradictoires: d'un côté, Pasolini s'acharne à nier et à refouler le passé proche et lointain; de l'autre, il se situe au-delà de son écriture et de son époque, les années soixante-dix, pour préparer une autre décennie, une littérature différente, d'autres manières de faire du cinéma. *Salò* et *Pétrole* font partie de l'avenir mais sous des formes différentes. Si *Pétrole*, avec sa narration ouverte sur un temps et un espace illimités, se fonde sur le fragment, l'allégorie, la vision, le dédoublement, la mise en crise des notions de narrateur, de personnage et de lecteur, avec *Salò* Pasolini enferme le spectateur dans un monde clos et infernal, qui est en même temps historique, littéraire, moral et culturel. A travers ce film, le metteur en scène revient, après la parenthèse de la Trilogie, à un discours public, dans le but de saccager le passé, le langage corrompu, l'esthétique du geste, du corps,

l'idée même de beauté et d'innocence, pour enfin mettre en crise la notion de communauté.<sup>9</sup>

Pourtant, en 1975, Pasolini se sentait prêt à faire face au monde moderne; son envie d'action et de représentation ne se fixait pas de limites. *Salò* n'était pour lui qu'un passage, un épisode. En effet, en 1968, lors d'un entretien avec Jon Halliday, Pasolini déclare:

Je vous dirais même que l'un des films que je pourrais faire, et qui serait mon dernier, après Saint Paul et après un autre que j'intitulerai Caldéron – ceci est encore à l'état d'idée – serait une vie de Socrate [...]. Il est difficile de savoir quoi dire. Il me plairait que mon dernier film soit sur Socrate, mais espérons qu'il me vienne encore sans prévenir quelque chose entre Saint Paul et Socrate. Pour faire un film sur Socrate, je devrais avoir rejoint un niveau tel que j'aurai épuisé toutes ces motivations marginales qui me poussent à faire des films, pour arriver ainsi à un cinéma désintéressé, absolument pur [...]. J'aimerais arriver à une pureté et à un désintéressement majeurs, j'aimerais parvenir à un rapport plus pur avec le public. Idéalement, pour toutes ces raisons, une vie de Socrate pourrait être mon film ultime: il me plairait qu'il constitue le sommet de mon expérience cinématographique. (130-31)

Pasolini exprime un besoin de “désintéressement” pour qu'il puisse enfin parler et représenter son temps sans aucune contrainte éthique et linguistique. Il avait donc imaginé, dans la réalité, un autre épilogue à sa carrière de cinéaste et d'écrivain.

---

<sup>9</sup> “*Salò* est une expérience de positionnement nouveau du discours public, en cela tourné vers l'avenir, mais aussi une œuvre de saccage du passé, l'équivalent cinématographique exact de “*La nuova gioventù*” qui est un exercice de biffure systématique du tout premier recueil des *Poesie a Casarsa* et de *La meglio gioventù*” (Pasolini dans Hervé Joubert-Laurencin 283).

Son parcours, au contraire, s'achèvera sur la corruption et la maladie du corps et du langage: les deux sources d'inspiration et les deux frontières de l'art et de la littérature modernes et contemporains, de la notion même de "modernité".

### Ouvrages cités

- Barthes, Roland. "Sur *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pier Paolo Pasolini." *Le Monde*, 16 juin 1976. Puis dans: Roland Barthes. *Oeuvres complètes*, Tome III. Paris: Editions du Seuil, 1994. 391-392.
- . "Roland Barthes par lui-même." *Tel Quel* 76 (été 1978): 32-34.
- Brodsky, Jossif. "Poésie et dissidence (entretien avec Guy Scarpetta)." *Tel Quel* 76 (été 1978): 50-55.
- Ceccatty, René de. *Sur Pier Paolo Pasolini*. Le Faouët: Editions du Scorff, 1998.
- Joubert-Laurencin, Hervé. *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. "Cahiers du cinéma", Paris: Seuil, 1995.
- Kaufmann, Vincent. "Communauté sans traces." Denis Hollier, [éd.] *Georges Bataille après tout*, Paris: Belin, 1995. 61-79.
- Kristeva, Julia. "La littérature dissidente comme réfutation du discours de gauche." *Tel Quel* 76 (été 1978): 40-44.
- . "Pouvoir de l'horreur." *Tel Quel* 86 (hiver 1980): 50-53.
- Pasolini, Pier Paolo. *Pétrole*. Trad. par René de Ceccatty. Paris: Gallimard, 1995.
- . Sous la direction de Walter Siti. *Romanzi e racconti 1962-1975*. Collection "I Meridiani". Milano: Mondadori, 1998.
- Scarpetta, Guy. *Tel Quel* 86 (hiver 1980): 54.
- Soldati, Mario. Trad. par Pierre Léon. *Trafic* 15 (été 1995).
- Stack, Oswald (pseud. de Jon Halliday). *Su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*. Milano: Guanda, 1992.

Rédition en italien de Oswald Stack. *Pasolini on Pasolini*.  
New York: Thames and Hudson et Indiana University  
Press, 1969.