

L'ASSASSINAT DE PIER PAOLO PASOLINI ET LA FICTION DE SALO: UN MONTAGE HERETIQUE

2 novembre 1975 : le corps de Pier Paolo Pasolini est retrouvé sur une plage romaine, assassiné par une bande de tueurs.

Salò, le dernier film de Pasolini, posthume par sa projection, transpose dans la République fasciste de Salò la lettre même du texte de Sade : *Les 120 journées de Sodome* : le dernier cercle, après ceux de la passion, de la merde, est celui du crime.

Entre "la réalité" de l'événement de la mort -- l'assassinat, et "la fiction" cinématographique du crime, un singulier montage s'opère ici : "La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie : elle en choisit les moments les plus significatifs (...) et les met bout à bout, faisant de notre présent, infini, instable et incertain, et donc linguistiquement non descriptible, un passé clair, stable, sûr, et donc bien descriptible ... Ce n'est que grâce à la mort que notre vie sert à nous exprimer. Le montage effectuée donc sur le matériau du film (...) la même opération que la mort accomplit sur la vie"¹. Comment penser ce montage de la vie et de l'œuvre, du "réel" et de la "fiction" ? Comment échapper au système de mise à mort des idées "normales", celles de l'homme-moyen-italien-françaisadulte-hétérosexuel-habitant des villes de préférence --qui va au cinéma voir les films internationalement distribués et les pornos faut bien voir ce que c'est ? Idée commune de la majorité et des *media* : Pasolini devait mourir. L'assassinat est la conséquence nécessaire de son oeuvre et de sa vie (de son homosexualité et de la force de scandale de son expression). Comment ne pas participer au crime de l'information, et où est le crime dans l'information comme dit Godard dans *Numéro deux* ?

Quelle différence, quelle frontière passe entre *le crime* de toute cette information horriblement sale et *le scandale vivant* qu'est la vie et l'œuvre de P.P.P. ? Le crime et le scandale. Il faut laisser un intervalle, mettre un écart entre ces mots : les lignes sur lesquelles ils s'inscrivent, s'écrivent, se disent, ne sont pas sur un même plan. "Sur le plan moral ou comportemental, toutefois; *un scandale extrême* (le suicide, la sainteté ou, de nos jours, la colère> se justifie par l'association, l'assimilation, à ce qui constitue en soi, et non par décision, volonté ou conscience politique, un "*scandale extrême*" (être noir, ou pauvre, ou juif, ou homosexuel, etc.) : il est donc logique que la *réaction criminelle* du bourgeois soit la nostalgie de la norme et la confirmation de sa valeur"². Conformisme, haine raciale de la bourgeoisie, exclusion de toute anomalie, de toute différence par l'homme normal : systèmes fascistes de pouvoir où seul retentit "le cri ignoble et répugnant : Vive la mort !". Ligne hérétique d'un scandale extrême : ligne de vie, ligne d'expression. "Mais il en va autrement pour un scandale linguistique tout aussi extrême. Lequel ne peut avoir l'innocence de la *figure* d'un noir, de la *puanteur* d'un pauvre, du *désarroi* d'un juif, de la *provocation* d'un homo-sexuel"³. Ce qui

¹ - Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p.212.

² - Ibid. p.127. (nous soulignons)

³ - Ibid. p.127.

complique les choses, et rend toute question complexe, et difficile de vivre, c'est que ces deux plans peuvent être immanents l'un à l'autre. Les lignes de vie peuvent filer à travers, dans des systèmes fascistes de pouvoir. Et c'est le scandale de *Salò*. Pensée hérétique.

Salò, film troublant et sec. Sec de toute complaisance à l'égard du sadisme. Et du fascisme. La transposition du texte de Sade dans la République fasciste, dite de *Salò*, formée par Mussolini sous la protection des Allemands, expulse, tranche, retranche toute tentation ou tentative de complicité à l'égard de la lettre du texte de Sade : car c'est *la lettre même du texte de Sade* qui est mise en scène, cinématographiquement (comme c'est la lettre même du texte évangélique que le scénario de *Saint Paul* transpose dans le monde contemporain de 1966 ou 67). Or, cette mise en image cinématographique, en elle-même, par elle-même et comme telle, rend visible *une réalité* qui sans *Salò* serait restée invisible : *le fascisme du sadisme et le sadisme du fascisme*. Un nouveau concept surgit, troué d'un intervalle : "fascisme-sadisme". La fiction de *Salò* construit un schème "sadisme-fascisme", dont les fascismes et les sadismes historiques, y compris l'"arbre du crime" du texte de Sade, y compris la mort de P.P.P. elle-même, sont des images concrètes de réalisation. Terrible puissance de l'expression cinématographique : la fiction produit du réel. Au moment même où le générique cite la république mussolinienne de *Salò* sous l'Allemagne nazie, les lectures les plus actuelles de Sade (Barthes, Klossowski, Sollers), on quitte et l'histoire et la littérature : on les met hors champ. Cette mise en suspens, cette jetée hors cadre de la question du texte de Sade et de l'histoire du fascisme *produit une question nouvelle, inactuelle par intensité d'actualité : celle du fascisme comme forme-pouvoir du sadisme, forme-politique des systèmes de mise A mort du désir*, c'est-à-dire simplement, sans pléonasme, de la vie, de toute puissance de vie. *Salò* crie, répète cette phrase isolée et convulsive que *P.P.P. hurle* dans l'un de ses derniers débats -- à la fédération des jeunesses communistes italiennes : "le fascisme, moi, je l'ai vécu sur mon corps". Ce que hurle *Salò*, c'est juste ceci : "le fascisme-sadisme est ici, aujourd'hui, parmi nous", et qu'il l'est physiquement, matériellement : c'est la société dans laquelle nous vivons, dont nous sommes, celle de l'homme-moyen-normal-bourgeois *que nous sommes*, d'abord. L'événement réel de l'assassinat de P.P.P. n'est que la pointe extrême, la face *criminelle*, du *scandale* qu'hurle la fiction de *Salò*.

Cinéma, langage même du réel, seul langage de la réa-lité, répètent les écrits de P.P.P.. Cela semble une naïveté. Le cinéma, c'est pas de la littérature, ni de l'histoire. Surtout pas. C'est ce que s'obstine à répéter Godard, depuis *Numéro deux*.

Double détournement donc, de *Salò* :

1 - De la lettre du texte de Sade à l'image : de la littérature au cinéma.

2 - De l'histoire du fascisme mussolinien à la fiction sadienne de *Salò* : de l'histoire à une histoire cinématographique. C'est ce double détournement qui produit l'inactualité, c'est-à-dire l'actualité intempestive de *Salò*.

Sobriété de Pasolini : celle de la mise en scène de l'organisation fasciste du crime dans des *plans d'ensemble* à la fois somptueux et rigoureux, dans l'intérieur raffiné et glacé de la ville rose, lieu unique d'enfermement : grande pièce aux murs rouges, d'un *pourpre* éteint (couleur de sang séché) où la lumière tombe *verte*, mortelle, sur les blancs (le blanc de la robe de

la première narratrice, Hélène Surgère), et sur les chairs hideuses des maîtres -- le rouge éclatant, celui du sang vif, n'apparaîtra que pour les sacrifices ultimes. Un film à l'horreur *retenue*. Mouvements imperceptibles de la caméra, déplacements infinitésimaux, souvent, à la Mizoguchi, dans une tension et une rigueur plus extrême, encore, s'il est possible. Plans d'ensemble, donc, d'un classicisme rigoureux (la langue de Sade, selon son "principe de délicatesse"). Les seuls véritables *gros plans* sont ceux de la fin du film, ceux, précisément, du "cercle du crime": oeil énucléé, langue coupée, seins et sexes brûlés, marqués au fer rouge, arrachés. Mais cette proximité insupportable est à la fois *mise A distance et rapprochée* par la longue-vue, instrument pervers de la jouissance sadique, à la fois au plus près et au plus loin : purement voyeuse, laissant *imaginer* la consistance bouleversée des chairs, les odeurs et les cris des victimes : l'image pure, muette. Le sadisme de toute image mis à nu, rendu visible. Scènes *muettes, hors le cri*, seul moyen d'expression des victimes. Le génie de Pasolini est ici de mettre en scène le crime suprême, le processus de mise à mort illimité de la torture, en retrouvant, réinventant, la puissance d'expression du *gros plan muet* : à la faveur de cet instrument voyeur et sadique, les plans du supplice sont entourés de ce *halo noir, tremblé*, qui est la caractéristique des gros plans du cinéma muet.

Ainsi, le crime extrême est muet (le crime dans sa forme la plus pure, la plus abstraite : ce processus de mise à mort *illimité* : "idiot ! comment pouvais-tu imaginer que nous puissions te tuer ! Alors que c'est mille fois plutôt ..." : le fascisme lui-même. Mais, paradoxalement, c'est ce cri de la victime dont le sadique jouit que le fascisme est conduit à tuer, "solution finale". Par la mort du corps, infiniment retardée, repoussée, répétée, c'est la puissance d'expression du cri, l'affirmation la plus immédiate de la vie, qui est tuée. En cela le fascisme porte à la fois son but et sa contradiction, la destruction totale de son objet, l'extermination physique, matérielle, d'un individu ou d'un peuple. Et le fascisme préfère à la limite se suicider, se supprimer lui-même, plutôt que de renoncer à cette actualisation infinie de la mise à mort. Pasolini assassiné ne peut plus hurler : "le fascisme, moi, je l'ai vécu sur mon corps",. et c'est là la réalité intolérable du pouvoir fasciste. Les maîtres seuls ont le pouvoir de la "libre" parole, les narratrices celui du récit : le véritable partage, chez Sade, entre bourreaux et victimes, est *conjointement le pouvoir du crime et du discours*. Le crime = le pouvoir du discours. Les historiennes par leurs récits transmettent des commandements : l'ordre même du crime. Les procès continus, minables, et même suivis d'acquittements, fait à P.P.P. pendant quinze ans, de 1960 à 1975, sans répit, repris par les *media* ont transmis l'ordre de tuer P.P.P.. Pelosi et sa bande ne sont que les exécutants de cet ordre occulte, *le fascisme qui hante tout pouvoir*, sous sa forme social-démocrate même, dans la démocratie chrétienne d'Aldo Moro. "*Claudio ! Claudio ! Fio mio !*". La mère se précipite, une écharpe à la main, vers son fils emmené par deux soldats (début de *Salò*). Le fils se retourne et gifle la mère : il éteint le cri, donne ordre de se taire, premier geste de collusion avec les maîtres, première contamination fasciste.

Et où est le crime dans l'information, insiste Godard. La photo au 1/500 de seconde d'un reporter de guerre, celle d'un homme exécuté, au 1/500 de seconde précis de l'impact de la balle, est muette. On paie quelqu'un pour faire cette photo, d'autres paient pour la consommer, en achetant des journaux : le cri de cet homme est tué. Quelqu'un parle à votre place, bien, très bien parfois, ça ne change rien : votre cri, votre parole vous sont soufflés, raptés, volés. Prise de pouvoir, fascisme ordinaire.

Un processus de mise à mort illimité.

Alors, pas d'issues ? L'hérésie de P.P.P. c'est que, même dans *Salò*, il y a des échappées : l'innocence florale des corps, l'indemnité de la jeunesse et de la beauté, la possibilité de refus, la *décision* du scandale de l'expression. Un jeune garçon s'échappe de la voiture où les fascistes l'emmènent. Il passe le pont, court dans le lit de la rivière. Son élan est arrêté par les mitraillettes. "Ils étaient neuf, les voilà huit". La soustraction fasciste, la comptabilité de la mort, ne peut empêcher d'entendre cette fuite, l'affirmation rimbaldienne : "la vraie vie est ailleurs". Une fille n'en peut plus de masturber le sexe de caoutchouc d'un mannequin; elle tente une échappée sans espoir, se cogne aux murs, on l'emmène dans un cabinet dont les battants s'ouvrent bientôt : son cadavre tombe dans la pièce. La narratrice commence son récit. Gros plan sur le cou terriblement tailladé de la jeune fille. "Elles étaient neuf, les voilà huit". Mais qu'est-ce qui s'exprime ici, sinon la puissance inouïe du refus ? C'est *le principe même du montage du film* : entre les plans d'ensemble de la mise en scène sadique des maîtres et les gros plans muets du cercle du crime, il y a toujours *un autre type de plans*, qu'on pourrait dire *plans rapprochés* (pas tout à fait des gros plans) : ceux de la beauté limbale des visages, de ces corps floraux, lourds de désir. Ligne de vie de ces plans rapprochés, qui court continûment dans le montage du film. Le jeune communiste surpris faisant l'amour avec la servante noire meurt debout, poing levé : un instant, les mitraillettes fascistes se baissent. Son geste a brisé le cercle antérieur de la délation. Dernière séquence du film : ces deux jeunes soldats habillés-déguisés en fascistes, maladroits, esquissant une danse en parlant de leur fiancée au dehors : l'enfermement fasciste n'a pas atteint leur esprit.

Il faut être entièrement dans le fascisme-sadisme pour ne pas voir ces lignes de vie du film.

Le scandale de l'expression pasolinienne, de tout "individu problématique", "expressif", est vivant.

Raymonde Carasco.

Bibliographie de ce texte :

- *Pasolini : chronique judiciaire, persécution, exécution*, sous la direction de Laura Betti, Seghers, Paris, 1979.
- Pasolini, *Saint Paul*, Flammarion, Paris, 1980.