

## « Le fantasme de destruction chez Sade et Pasolini »

Nathalie Roelens (Université du Luxembourg)

### 0. Introduction : « Tout ce qui irrealise le fascisme est mauvais ; et tout ce qui realise Sade est mauvais »

Le film-scandale de Pasolini *Salò ou les 120 journées de Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), sorti en France en 1976, s'inspire tant des *Cent vingt journées de Sodome* du marquis de Sade (écrit à la Bastille en 1785 sur un long rouleau de papier afin d'éviter la saisie du manuscrit qu'il devra d'ailleurs abandonner lors de son transfert à l'hospice de Charenton en 1789) que des événements qui se sont déroulés dans la ville de Salò, près du lac de Garde, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsque Mussolini y fonda une république fasciste fantoche, notoire pour ses orgies et ses massacres de villageois. Quatre notables d'âge mûr, dont la fortune immense est le produit du meurtre et de la concussion, le *Duc*, l'*Évêque*, le *Juge* et le *Président*, s'isolent dans un palais des environs de Marzabotto, dans la « République de Salò », et non au château de Silling dans la Forêt noire. Le film se divise en quatre tableaux, comme dans l'œuvre sadienne (correspondant à quatre mois qui s'articulent selon les passions simples, doubles, criminelles, meurtrières) : *Antinferno* (« le vestibule de l'enfer ») ; *Girone delle manie* (« le cercle des passions », qui célèbre le viol sur des adolescents) ; *Girone della merda* (« le cercle de la merde », avec ses scènes de coprophagie) ; *Girone del sangue* (« cercle du sang », l'occasion de diverses tortures, mutilations et meurtres). Pasolini nous livre à la fois un film historique (on entend, hors des murs de la résidence, les bruits des bombardiers et des explosions) et une dissertation-orgie anachronique (les libertins citent Nietzsche, Proust, Dada, Baudelaire mais aussi Blanchot et Klossowski).

Cette adaptation prend le risque, comme le soulignait Barthes, dans son article du *Monde* intitulé « Sade-Pasolini », de filmer Sade à la lettre, de façon presque clinique : « Tout ce qui irrealise le fascisme est mauvais ; et tout ce qui realise Sade est mauvais<sup>1</sup>. » D'une part, la convocation d'un dispositif sadien semble inappropriée pour démontrer la barbarie des soldats allemands et des fascistes italiens ; d'autre part, Sade ne devrait même pas être adapté au cinéma car « le fantasme s'écrit, il ne peut se décrire<sup>2</sup>. » En effet « irrealiser le fascisme » consisterait à le styliser, à le transformer en mythe, or, le film n'a pas vocation à être une critique du fascisme, par contre, « réaliser Sade » serait enfreindre l'immanence de l'écriture sadienne. L'enjeu est sans doute ailleurs, dans la diatribe anticapitaliste à laquelle Pasolini se livre. *Salò...* dénonce l'asservissement du prolétariat, explique comment le capitalisme transforme tout en marchandise à consommer, y compris les corps des jeunes gens, réduits à des objets de luxure.

La question référentielle n'est cependant pas résolue. Barthes insiste depuis *S/Z* sur l'immanence des discours qui n'ont aucune responsabilité envers le réel : « *le réel romanesque n'est pas opérable*<sup>3</sup>. » Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, il dote la littérature d'une valeur de contre-pouvoir, de « tricherie salutaire » permettant d'échapper à la servilité d'une langue « fasciste<sup>4</sup> » qui enjoint à dire selon des rubriques obligatoires. Entre *S/Z* et la *Leçon* paraît bien sûr *Sade, Fourier, Loyola* qui développe l'idée de Sade « logothète » ou « fondateur de langue<sup>5</sup> ». L'extase sadienne n'excède jamais la langue. Si ses monstrueuses turpitudes ont été interdites pour des raisons morales, c'est parce que les censeurs ne voyaient dans l'œuvre que « l'appel du référent » : « ce qui se passe dans un roman de Sade est proprement fabuleux, c'est-à-dire impossible ; ou plus exactement, les impossibilités du référent sont tournées en possibilités du discours<sup>6</sup>. » Les lubricités, en tant que « débauches irrealles<sup>7</sup> », ne sont pas vouées à être réalisées, le passage à l'acte étant « forclos » comme disait déjà Pierre Klossowski, dans *Sade mon prochain* : « 'Forclusion' veut dire que quelque chose reste dehors. Ce quelque chose qui reste dehors, encore une fois, c'est l'acte à faire qui moins il se fait, et plus il frappe à la porte<sup>8</sup>. » D'autres ont insisté sur ce potentiel du langage. Platon

<sup>1</sup> Barthes, Roland. « Sade-Pasolini ». *Le Monde*, 16 juin 1976.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Barthes, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970, p. 87.

<sup>4</sup> Barthes, Roland. *Leçon* [7 janvier 1977], Paris, Seuil « Points Essais », 1989, p. 14.

<sup>5</sup> Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971, p. 7.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>8</sup> Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain*. Paris, Seuil, 1947, 1967, p. 53.

dotait déjà le langage d'un dépassement des limites (par le biais du superlatif, du « trop <sup>9</sup>»), d'un parler sans être muselé.

Or, quoique les abominations n'aient pas vocation à être exécutées, la question du référent historique ou fantasmatique est posée ici à nouveaux frais, car tant Sade que Pasolini – et nous tenterons de le montrer – parviennent à exhumer, à ressusciter l'Histoire qui était dissipée en inertie politique dans le cas de Sade, ce qui lui fait mettre à nu les exploitations en place, dissipée en mythe petit-bourgeois dans le cas de Pasolini ce qui lui fait remonter à une pureté ancestrale, pré-révolutionnaire. Et c'est encore Barthes qui nous rappelle que le mythe est le meurtre de l'Histoire : « En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences<sup>10</sup>. » Nos deux pourfendeurs de l'inégalité, de la léthargie du monde, chacun à leur façon et ayant pour seule arme l'écriture, démontent l'évidence de l'Histoire devenue mythe, tentant de divulguer l'idéologie sous-jacente. Sade, en l'occurrence avec *Histoire de Juliette*, et Pasolini, avec *Théorème*, parviennent à dépouiller l'Histoire du mythe qui la défigurait, sans quitter l'immanence de l'écriture, dans la matérialité discursive même. Comme disait Godard : « Ne pas faire de films politiques, les faire politiquement ». Paul Ricœur avait déjà prévu la force de frappe d'œuvres non référentielles : « plus le lecteur s'irréalise dans la lecture, plus profonde et plus lointaine sera l'influence de l'œuvre sur la réalité sociale. N'est-ce pas la peinture la moins figurative qui a le plus de chance de changer notre vision du monde <sup>11</sup>? » Barthes lui-même dans *Sade, Fourier, Loyola* suggère cette démarche comme s'il voulait aller à l'encontre de sa propre appréhension immanentiste de Sade : « L'intervention sociale d'un texte [se mesure] à la violence qui lui permet d'excéder les lois [...]. Cet excès a un nom : écriture<sup>12</sup>. »

C'est cet emportement, cette violence qui permet d'excéder les lois, qui doit nous retenir un instant. Si Dante au 7<sup>ième</sup> cercle de *L'Enfer* avait décliné le pêché de violence en trois degrés (contre son prochain, contre soi-même et contre Dieu), les exécutions symboliques de Sade ou de Pasolini semblent cumuler ces trois violences dont la psychanalyse a mis au jour une pulsion d'incorporation cannibale. Détruire, dévorer et blasphémer seraient les trois voies de la scélérateuse sadienne, les trois modalités de la fureur pasolinienne.

Tentons de situer cette violence dans la séquence de la colère établie par Algirdas Julien Greimas. Celle-ci se compose de quatre phases : « Attente fiduciaire → Frustration → Mécontentement → Agressivité<sup>13</sup> ». Jacques Fontanille complète la séquence en amont par la *confiance*, s'inspirant du *De ira* de Sénèque et en aval par l'explosion : Confiance → Attente → Frustration → Mécontentement → Agressivité → Explosion<sup>14</sup> ». Fontanille insiste ensuite sur des variantes non canoniques de la séquence, sur les alternatives à l'explosion, par exemple le ressentiment, dont on a une bonne illustration dans *Eugénie Grandet* : le père Grandet, faute de pouvoir « exploser » de colère, va punir Eugénie en la séquestrant dans sa chambre ; ou la bouderie, version affaiblie et informelle du ressentiment. Une autre manière de modifier la séquence canonique consiste à passer directement à la vengeance qui commute avec l'explosion agressive finale. Chez les philosophes présocratiques, la colère n'est qu'une variante de l'énergie, et elle émane directement de l'être, mais perd en intensité en passant à l'existence (aux « étants »). Toute manifestation paroxystique de l'exaltation ou de l'intempérance (courroux, débauche, luxure, excès) fait en tout cas accéder à une autre dimension de l'existence, un au-delà des valeurs du quotidien. Dans la colère en général on ne recourt pas à un discours argumentatif (pensons au point Godwin, l'état colérique au-delà duquel il n'y a plus d'argument : accuser l'autre de Nazi<sup>15</sup>), mais à un discours tensif, phorique, à une déflagration énonciative et énonciative. Au niveau de l'énoncé, nos deux textes sont en effet jalonnés de points d'ignition avec leur charge galvanique, magnétique, de foyers d'énergie, de bourrasques, de turbulences catastrophiques : le volcan chez Sade, emblème de la décharge de l'ordre de l'*éthos* et du *pathos* politique et libidinal, le cri chez Pasolini, emblème d'une sortie hors du monde clos d'une caste, de l'irruption du désordre ou de la folie dans l'ordre bien huilé des conventions. Or, comment, au niveau de l'énonciation, mettre en scène cette marmite qui explose, comment allier cette tonicité de l'indignation, cette vitupération, cet accent pulsionnel, au nappé de l'écriture, comment sortir de ses gonds dans un langage intelligible dès

<sup>9</sup> Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Minuit, p. 10.

<sup>10</sup> Cf. Barthes, Roland. « Le mythe aujourd'hui » (1956), in *Mythologies*, 1957, p. 224.

<sup>11</sup> Ricœur, Paul. *Temps et récit. Le temps raconté*. t.III, Paris, Seuil, 1985, p. 263.

<sup>12</sup> Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971, p. 15-16.

<sup>13</sup> Greimas, Algirdas Julien. « De la colère », in *Du Sens II*. Paris, Seuil, 1983, repris in *Actes sémiotiques III*, 27, 1981.

<sup>14</sup> Fontanille, Jacques. « Mythe et idéologie », p.3. [www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/.../AMythe\\_ideologie.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/.../AMythe_ideologie.pdf)

<sup>15</sup> L'avocat américain Mike Godwin a énoncé en 1990 une loi qui porte son nom : « Plus une discussion en ligne dure longtemps, plus la probabilité d'y trouver une comparaison impliquant les nazis ou Hitler s'approche de 1. »

lors qu'on reste toujours tributaire « du langage logiquement structuré<sup>16</sup> » et que « la transgression suppose l'ordre existant, la permanence des normes<sup>17</sup> » ?

Chacun de nos auteurs privilégie une figure de style pour étayer sa colère - Sade, la répétition - surenchère, Pasolini, l'incise, et ce sont ces deux glaives discursifs qui vont structurer les deux temps de cette contribution après ces longs préambules. Le logothète Sade, martelant son sadisme, le révolté Pasolini, mimant la logique bourgeoise pour mieux la démonter ou émaillant son discours de remarques caustiques

## 1. La répétition-surenchère dans *Histoire de Juliette ou les Prospérités du vice* (1799) de Sade

Toute scène chez Sade est susceptible d'initier une série. Nous concevons donc la « répétition de l'outrage<sup>18</sup> » au sens de récurrence d'une occurrence, de retour périodique du même, de ritualisation d'actes semblables. Pierre Klossowski insiste sur le sang-froid qui régit la débauche, sur la « la répétition apathique de l'acte<sup>19</sup> ». Le crime (au double sens de *supplice* et de *débauche*) retentit selon des échos multiples, des rimes thématiques. On pourrait invoquer la fonction poétique du crime comme projection du principe d'équivalence de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. La rime structure en effet le texte selon l'attente et le désir de retour, incorporant ainsi le lecteur dans la logique scélérate. C'est cette obsession numérative ou combinatoire de la jouissance chez Sade qui est redevable de sa réputation de monotone. Or « il ne peut y avoir contre le dégoût et l'ennui d'autre remède qu'une surenchère de nouveaux crimes *ad infinitum*<sup>20</sup>. » On recommence à chaque fois, mais de plus bel. Henri Maldiney attribuait déjà cette « vertu » innovante au rythme concevant celui-ci comme « création d'imprévisible et indéplaçable nouveauté », comme « avènement-événement<sup>21</sup> ». Dans *répétition* il faut comprendre *différence* (Deleuze), variation sur une matrice conceptuelle, comme la parole par rapport à la langue, l'exécution par rapport à la partition, le possible par rapport au nécessaire, un jeu, un espace de liberté dans la règle, engendrant une violation, une créativité implicites qui débouchent sur la profusion, la prolifération, la dépense destructrice, la répétition disséminante, l'intempérance. On assiste en tout cas à une surenchère des variantes par rapport à l'invariant de l'acte aberrant, à un dévoiement qui laisse s'infiltrer le fantasme de l'Histoire : le Vésuve fait écho à Pietra-Mala mais en plus maléfique, la maison de Vespoli embraye sur le donjon de Minski mais en plus atroce. De la luxure on passe à l'inceste, à l'adultère, à la sodomie, au cannibalisme, au sacrilège, à l'infamie.

La logique scélérate implique d'emblée la surenchère. Le ministre Saint-Fond accorde à Juliette un blanc-seing pour se situer au-delà des lois, lui garantit l'impunité et la protection dans toute action criminelle. Et Albert, premier président au parlement de Paris, de renchérir : « Mais, Saint-Fond, j'exige quelque chose de plus ; tout ce que nous faisons ici n'est qu'absoudre le crime, il faut l'encourager : je te demande donc des brevets de pensions pour elle, depuis deux mille francs jusqu'à vingt-cinq, en raison du crime qu'elle commettra<sup>22</sup>. » Non seulement le suivi scrupuleux, docile des préceptes libertins, n'est qu'un conformisme scélérate qui déroge à toute normativité partagée, les règles étant elles-mêmes des anti-règles, à rebours de la doxa, qui bafouent toute morale, mais en outre les débordements sont postulés, prévus par le protocole lui-même. D'où les paroles de Clairwil, marraine de la novice Juliette, un peu avant son admission à la Société des amis du crime : « Juliette, ne conçois jamais le crime sans l'étendre ; et quand tu es dans l'exécution, embellis encore tes idées<sup>23</sup> ». Les statuts de la Société répétèrent cette non-soumission aux lois, donnant une acception beaucoup plus vaste au mot *crime*. Et Sade invoque un argument philosophique pour légitimer cette surenchère :

la Société protège tous ses membres ; elle leur promet à tous secours, abri, refuge, protection, crédit, contre les entreprises de la loi ; elle prend sous sa sauvegarde tous ceux qui l'enfreignent, et se regarde comme au-dessus d'elle, parce que la loi est l'ouvrage des hommes, et que la Société, fille de la nature, n'écoute que la nature<sup>24</sup>.

<sup>16</sup> Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain, op.cit.*, p.24.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 84

<sup>21</sup> Maldiney, Henri. « Notes sur le rythme », in Henri Maldiney : penser plus avant..., dir. J.-P. Charcosset, Chatou, la Transparence, 2012, p. 17.

<sup>22</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette* (1799). Paris, Gallimard « Pléiade » (éd. Michel Delon), 1998, II, p. 367.

<sup>23</sup> *Ibid.*, III, p. 551.

<sup>24</sup> *Ibid.*, III, pp. 551-552.

En outre, tout contrat est à la fois éternel et révocable du jour au lendemain : Juliette précipite sa complice Olympe Borghèse dans le Vésuve et finit par empoisonner Clairwil. Bourreaux et victimes s'avèrent interchangeables. De même, dans les *Cent-vingt journées*, rien ne dit que le contrat solennel selon lequel l'Historienne serait épargnée, soit honoré : « que peut valoir la promesse d'un libertin, sinon la volupté même de trahir<sup>25</sup>? » Cela vaut aussi pour la nourriture, notamment le chocolat, substance restaurante ou assassine : « on glisse du stramonium dans le chocolat de Minski pour l'endormir, du poison dans celui du jeune Rose et de Mme de Bressace pour les tuer<sup>26</sup>. » Dans le même ordre d'idées, Juliette fuit son maître-ès-libertinage qui finit par l'accabler de vexations : « je résolu de placer les Alpes entre sa haine et moi<sup>27</sup>. » Il lui suffit d'administrer à son époux M. de Lorsange le royal, poison acheté chez la Durand. Et c'est tout bénéfique pour elle car la traversée des Alpes offre un surcroît de licence :

Oh, Dieu ! me dis-je, en respirant un air et plus pur et plus libre, me voilà donc dans cette partie de l'Europe si intéressante et si recherchée par les curieux ; me voilà dans la patrie des Néron et des Messaline ; je pourrai peut-être en foulant le même sol, que ces modèles de crimes et de débauches, imiter à la fois les forfaits du fils incestueux d'Agrippine, et les lubricités de la femme adultère de Claude<sup>28</sup>.

On le voit, l'Italie – et il n'est pas anodin de rappeler que l'ouvrage fut rédigé par Sade pendant ses années de liberté entre 1790 et 1798 – fournit à Juliette une caution historique pour de plus amples forfaits, dès lors que la suite du texte vante ce lieu autrefois propice à la volupté et à la débauche.

Suivons à présent quelques paradigmes qui, par leur déclinaison et leurs dérèglements, montrent la surenchère criminelle comme une façon de révoquer, en les dupliquant dans un contexte lubrique et sadique, les impitoyables lois qui briment les hommes, les injonctions despotiques qui asservissent l'individu.

### 1.1. Les « géants »

Chaque scène lubrique est pourvue d'un « Ordonnateur, d'un Maître de cérémonie, d'un Rhétoricien : [...] régisseur de l'épisode, [...] opérateur de phrase<sup>29</sup> » qui n'a toutefois aucun droit permanent sur le corps de ses partenaires : « C'est un maître de cérémonie très passager et qui ne manque pas de rejoindre au plus vite la scène qu'il vient de programmer<sup>30</sup>. » Toute rhétorique, toute politique peut être abolie sur le champ. En revanche, les classes sociales sont fixes : pas de promotion sociale possible. La richesse des grands libertins, condition de leur libertinage, désigne « les malversations et les crimes qui ont permis de l'accumuler. L'argent prouve le vice et il entretient la jouissance<sup>31</sup>. »

Tant que Juliette se trouve en France, elle est sous le joug du cynique Saint-Fond, ministre visant la dépopulation de la France par la famine et des supplices odieux et abusifs :

M. de Saint-Fond était un homme d'environ cinquante ans : de l'esprit, un caractère bien faux, bien traître, bien libertin, bien féroce, infiniment d'orgueil, possédant l'art de voler la France au suprême degré, et celui de distribuer des lettres de cachet au seul désir de ses plus légères passions. Plus de vingt mille individus de tout sexe et de tout âge gémissaient, par ses ordres, dans les différentes forteresses royales dont la France est hérissée ; et parmi ces vingt mille êtres, me disait-il un jour plaisamment, je te jure qu'il n'en est pas un seul de coupable<sup>32</sup>.

Sur les pentes du Pietra-Mala en Toscane, les ébats sexuels de Juliette et de ses compagnons du moment, sont interrompus par l'irruption soudaine du géant Minski, riche héritier moscovite de quarante-cinq ans, monstre mi-humain, mi-mythologique, réincarnation des géants de l'Etna, sanguinaire et féroce, qui a parcouru le monde pour en connaître les vices ou copier les crimes. L'argent le mettant à l'abri de tout, ses « égarements » sont tolérés par le grand-duc de Toscane. Sade fait dire à Minski pour justifier son anthropophagie : « Je le sais : je suis un monstre, vomé par la nature pour coopérer avec elle aux destructions qu'elle exige...<sup>33</sup> » De tous ses voyages, le géant russe a trouvé la dépravation la plus naturelle en Afrique :

En un mot, ce fut là où j'observai l'homme vicieux par tempérament, cruel par instinct, féroce par raffinement ; ce caractère me plut, je le trouvai plus rapproché de la nature, et je le préfèrai à la simple grossièreté de l'Américain, à la

<sup>25</sup> Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola, op.cit*, p. 166.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>27</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette, op.cit.* III, p. 683.

<sup>28</sup> *Ibid.*, III, p. 685.

<sup>29</sup> Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola, op.cit*, p. 9.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette, op.cit.* II, p. 366.

<sup>33</sup> *Ibid.*, III, p. 703.

fourberie européenne et à la cynique mollesse de l'Asiatique. Ayant tué des hommes à la chasse avec les premiers, ayant bu et menti avec les seconds, ayant beaucoup foutu avec les troisièmes, je mangeai des hommes avec ceux-ci<sup>34</sup>.

Plus on descend vers le sud, plus la cruelle scélératesse s'accroît. Aussi Vespoli, administrateur despotique de la maison de correction de Salerne où il se livre « à tout ce qui pourrait le mieux flatter [s]es criminelles passions<sup>35</sup> » surprend-il d'autant plus qu'on apprend qu'il est l'ancien premier aumônier du roi de Naples, Ferdinand, dont il dirigeait la conscience et servait ses plaisirs, au motif que c'était « l'usage en Italie de faire son maquereau de son confesseur<sup>36</sup>. » De l'anthropophagie au blasphème il n'y a pas surenchère, nous rétorquera-t-on. Or là encore c'est le logos qui véhicule et concentre toute la violence sadique au sens politique du terme, fustigeant tout arbitraire divin ou hégémonie ecclésiastique. C'est là que Vespoli, avec l'aval du roi, s'adonne à des pratiques blasphématoires. Après avoir imité les gambades d'un fou qui se croit Dieu :

« Je vais foutre Dieu, nous dit Vespoli, regardez-moi ; mais il faut que je rosse Dieu, avant que de l'enculer. Allons, poursuit-il... allons bougre de Dieu... ton cul... ton cul » ; et Dieu, mis au poteau par les geôliers, et bientôt déchiré par sa chétive créature, qui l'encule dès que les fesses sont en marmelade. Une belle fille de dix-huit ans succède ; celle-ci se croit la Vierge, nouveaux sujets de blasphèmes pour Vespoli [...]. -Tant mieux, répondis-je ; mais j'espère que dans tes massacres tu n'oublieras ni Dieu, ni la Vierge ; j'avoue que je déchargerais bien délicieusement en te voyant assassiner le Bon Dieu d'une main et sa bru de l'autre. – Il faut, si cela est, que pendant ce temps j'encule Jésus-Christ, dit l'infâme, nous l'avons, tout le paradis est dans cet enfer<sup>37</sup>. »

## 1.2. Le lieu inviolable

Barthes insiste d'emblée sur le fait que le voyage dans les romans de Sade est réduit à la même géographie, la même population, les mêmes fonctions ; ce qu'il importe de parcourir, ce ne sont pas des contingences plus ou moins exotiques, c'est la répétition d'une essence, celle du crime : on ne voyage tant que pour s'enfermer. « Le modèle du lieu sadien est Silling, le château que Durcet possède au plus profond de la Forêt Noire et dans lequel les quatre libertins des *120 Journées* s'enferment pendant quatre mois avec leur sérail. Ce château est hermétiquement isolé du monde par une suite d'obstacles [...]»<sup>38</sup>. La clôture sadienne, d'une part, isole, « abrite la luxure des entreprises punitives du monde », d'autre part, fonde « une autarcie sociale<sup>39</sup> ». On a dès lors affaire à de réelles « hétérotopies<sup>40</sup> » au sens de Michel Foucault, des espaces où sont relégués les individus au comportement déviant par rapport à la norme : l'hôpital psychiatrique, la prison, le bordel et la colonie. La Maison de la Société des gens du crime est ainsi située dans un faubourg désert, entourée de grands arbres et dotée de portes qui se referment aussitôt sur les arrivants. Le château de Minski, espèce de donjon, est établi sur une île au milieu d'un vaste étang éloigné de toute habitation et cerné de hautes murailles, de larges fosses et d'épaisses enceintes. Une salle basse où l'on accède par un escalier tortueux est tapissée de squelettes et entourée de cachots où gémissent les petites victimes qui passent du « lit [de Minski] à sa boucherie<sup>41</sup> ». Dans la Maison de force de Vespoli, à la fois prison et hôpital psychiatrique, les fous sont enfermés dans des loges qui environnent une grande cour plantée de cyprès à l'allure de cimetière, avec au milieu une croix garnie de pointes où Vespoli garrotte les victimes de sa scélératesse. Et, pour finir, le palais de Tibère à Caprée, se trouvant sur la pointe d'un rocher d'une hauteur prodigieuse, l'emporte sans doute en isolement. Car le lieu même qui sert à ses piquantes luxures accède à une verticalité souveraine : « c'était du haut d'une tour, avançant sur la crête du roc, et dont les débris se voient encore, que le féroce Tibère faisait précipiter les enfants de l'un et l'autre sexe qui venaient d'assouvir ses caprices<sup>42</sup>. » La répétition d'un lieu isolé renvoie bien sûr à l'univers pénitentiaire qu'a connu Sade pendant vingt-sept ans de sa vie sous tous les régimes politiques (monarchie, république, consulat, empire). Le *biographème* et le *narratème* se mêlent inévitablement. Les sévices sont pour lui le manque de papier et d'instruments d'écriture, la confiscation de son oreiller, et la cruelle censure de ses écrits.

<sup>34</sup> *Ibid.*, III, p. 702.

<sup>35</sup> *Ibid.*, V, p. 1069.

<sup>36</sup> *Ibid.* (note de l'auteur).

<sup>37</sup> *Ibid.*, V, p. 1072.

<sup>38</sup> Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 21.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>40</sup> Foucault, Michel. Conférence de 1967 « Des espaces autres ». *Dits et écrits* (1984), Paris, Gallimard « Quarto », t.1. 2001

<sup>41</sup> Sade, Donatien Alphonse. *Histoire de Juliette, op.cit.*, III, p. 703.

<sup>42</sup> *Ibid.*, V, p. 1082.

### 1.3. Les volcans

Si les zones volcaniques constituent des étapes majeures du voyage de Juliette, cela est dû à l'embrasement, à l'ardeur que la nature communique aux libertins. Les visites aux volcans sont l'occasion de périlleuses scènes libertines. Ou, dans les termes de Michel Delon, « l'orifice du volcan devient une image d'une sexualité exacerbée et d'une matrice monstrueuse<sup>43</sup> ». On peut y ajouter que, telle la consommation sans reste de la matière par le volcan, l'acte libertin est stérile, de « pure dépense » (Bataille), mais là encore il faut tenir compte d'un ferment révolutionnaire sous-jacent. Du désordre de la nature à celui des passions ou de l'anarchie, voire à la compulsion de destruction, il n'y a qu'un pas. On retrouve le concept de nature chez Sade, d'origine spinoziste, dont il fait « la nature destructive de ses propres œuvres<sup>44</sup> ».

À Pietra-Mala, la flamme qui sort du foyer et consume toutes les matières qu'on y jette embrase l'esprit de la libertine Juliette : « - C'est, dis-je à Sbrigani observant avec moi cette merveille, c'est mon imagination, s'allumant sous les coups de verges que mon cul reçoit...<sup>45</sup> » Juliette était ensuite son raisonnement par la théorie de l'influence climatique :

et quand je vis qu'à Sodome comme à Florence, qu'à Gomorrhe comme à Naples et qu'aux environs de l'Etna comme à ceux du Vésuve, les peuples ne chérissent et n'adorent que la bougrerie, je me persuadai facilement que l'irrégularité des caprices de l'homme ressemble à ceux de la nature, et que, partout où elle se déprave, elle corrompt aussi ses enfants<sup>46</sup>.

Dans une note en bas de page, Sade congédie cette théorie des climats invoquée par son héroïne et attribue la corruption des mœurs non au sol ni au gouvernement mais au trop grand entassement des individus dans un même lieu. Dans son *Voyage en Italie* écrit en 1776, dont sont tirés nombre de passages de *l'Histoire de Juliette*, Sade impute à l'indolence du peuple son retard civilisationnel et à la chrétienté la superstition avilissante par rapport au paganisme. Il déplore que la culture grecque ait progressivement été effacée par les invasions successives et suggère que le peuple aurait besoin d'une révolution pour sortir de son « abrutissement » et de sa « mollesse<sup>47</sup> ».

Le Vésuve sera l'occasion d'un surcroît de violence par rapport à Pietra-Mala, avec la précipitation d'Olympe Borghèse dans le cratère (personnage dont le patronyme rappelle une célèbre dynastie de cardinaux). Olympe a beau avoir été une complice en libertinage, ses préjugés et sa timidité la rendent indigne de la fougue embrasée des deux libertines Juliette et Clairwil. Celles-ci la jettent dans l'orifice après lui avoir fait subir d'horribles vexations :

Quelques mots de lubricité, quelques blasphèmes étaient les seules paroles qui nous échappaient. Nous insultions la nature, nous la bravions, nous la défiions : et, triomphantes de l'impunité dans laquelle sa faiblesse et son insouciance nous laissaient, nous n'avions l'air de profiter de son indulgence que pour l'irriter plus grièvement<sup>48</sup>.

L'immunité devient ici fantasme de toute-puissance : se situer au-dessus des lois naturelles, égarer les capacités de destruction de la Nature. Si celle-ci était en désaccord, si elle se sentait outragée, elle aurait englouti les deux jeunes criminelles. Or « tous les crimes la servent, tous lui sont utiles<sup>49</sup> ». Un raisonnement scientifique vient calmer toute crainte :

Clairwil n'avait pas fini, qu'une nuée de pierres s'élança du volcan et retombe en pluie autour de nous.  
— Ah ! ah ! dis-je sans seulement daigner me lever. Olympe se venge ! Ces morceaux de soufre et de bitume sont les adieux qu'elle nous fait, elle nous avertit qu'elle est déjà dans les entrailles de la terre.  
— Rien que de simple à ce phénomène, me répondit Clairwil. Chaque fois qu'un corps pesant tombe au sein du volcan, en agitant les matières qui bouillonnent sans cesse au fond de sa matrice, il détermine une légère éruption.  
— Que rien ne nous dérange, déjeunons, Clairwil, et crois que tu te trompes sur la cause de la pluie de pierres qui vient de nous inonder : elle n'est autre que la demande que nous fait Olympe de ses habits ; il faut les lui rendre. Et après en avoir retiré l'or et les bijoux, nous fîmes un paquet du total, que nous jetâmes dans le même trou qui venait de recevoir notre malheureuse amie. Nous déjeunâmes ensuite. Aucun bruit ne se fit entendre ; le crime était consommé, la nature était satisfaite<sup>50</sup>.

<sup>43</sup> Delon, Michel. *L'idée de l'énergie au tournant des lumières*. Paris, PUF, 1988, p. 194

<sup>44</sup> Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain, op.cit.*, p. 27.

<sup>45</sup> Sade, Donatien Alphonse de, *Histoire de Juliette, op.cit.*, III, p. 696.

<sup>46</sup> *Ibid.*, III, pp. 696-698.

<sup>47</sup> Sade, Donatien Alphonse de, *Voyage à Naples*, Paris, Payot & Rivages, 2008 (préface de Chantal Thomas), extrait du *Voyage d'Italie* [1776], Paris, Fayard, 1995 (éd. Maurice Lever), p. 18.

<sup>48</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette, op.cit.*, VI, p. 1102.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, VI, pp. 1103-1104

Le forfait sera redoublé d'un mensonge (elles présentent la chute comme accidentelle à leurs gens), de feintes larmes, d'une publication de leur malheur, appelant la consolation du roi Ferdinand, d'une spoliation (elles s'emparent des bijoux d'Olympe) et ensuite d'un meurtre – elles brûlent la cervelle de l'homme qui les aide à enterrer leurs malles pleines de trésors dans leur jardin – « N'aie point de complices, dit Machiavel, ou défais-t'en, dès qu'ils t'ont servi<sup>51</sup>. »

Michel Delon s'interroge sur l'éventuelle portée politique des volcans sadiens se disant que face à l'expérience de la Terreur, Sade ne se réfugie dans aucune nostalgie du monde ancien qui l'avait spolié de près de dix ans de son existence : « Il dessina au contraire les contours de société entièrement anarchiques, aux seins desquelles les vrais aristocrates recouvreraient leurs droits primitifs, en vertu non de coutumes obsolètes, mais d'une constitution physique supérieure<sup>52</sup>. » Et c'est encore l'image du volcan que le comte Bracciani, grand libertin et physicien italien, convoque pour démontrer à Juliette le paradoxal équilibre de l'anarchie, le nihilisme politique.

Je vais plus loin, je vous accorde que sans lois, la somme des crimes s'étendit, que sans loi, l'univers ne fût plus qu'un volcan dont d'exécrables forfaits jailliraient à chaque minute : il y aurait encore moins d'inconvénients dans cet état de lésions perpétuelles ; il y en aurait beaucoup moins, sans doute, que sous l'empire des lois, car souvent la loi frappe l'innocent, et à la masse des victimes produite par le criminel, il doit se joindre encore celle produite par l'iniquité de la loi ; vous aurez ces victimes-là de moins dans l'anarchie. Sans doute vous aurez celles que le crime sacrifié ; mais vous n'aurez pas celle qu'immole l'iniquité de la loi<sup>53</sup>. »

## 2.4. Les despotes

Barthes appelle « violence métonymique » le fait de juxtaposer dans un même syntagme des fragments hétérogènes, appartenant à des sphères de langage ordinairement séparés par le tabou socio-moral. L'Église et les grands de l'époque – car il est vrai que toute une Europe historique défile devant nous – sont cibles par excellence de ce procédé : « *le fessier ministériel, travailler d'importance le cul pontifical*. Ce qui est agité de la sorte, ce sont évidemment, d'une façon très classique, les fétiches sociaux, rois, ministres, ecclésiastiques, etc. mais c'est aussi le langage<sup>54</sup>. »

Selon la thèse de Cesare de Seta le cosmopolitisme des voyageurs éclairés au XVIII<sup>ème</sup> siècle aurait contribué à l'éveil des consciences, voulant imposer des idées républicaines dans un pays encore morcelé en principautés : « Si, dans le “*miroir*” du Grand Tour, l'Italie divisée en une mosaïque d'États s'est mise à exister et à prendre conscience d'elle-même aux yeux de ses habitants, elle le doit largement aux textes et aux images que le voyage a suscités<sup>55</sup>. » La découverte d'Herculanum (1738) et de Pompéi (1748) fut en tout cas un facteur fédérateur des voyageurs de plusieurs pays. En outre, l'idée de l'Europe comme concept moral et civil, à caractère supranational, est en train de s'affirmer. Des contemporains de Sade, tel Vivant Denon, adepte des Philosophes (Voltaire en particulier) et des Économistes, observe la misère générale, notamment en Calabre, et l'attribue au gouvernement des prêtres et des barons qui a tenu cette nation dans un appauvrissement soporifique, qui détruit toute émulation. Et il espère que « les grands chemins que l'on travaille pour ouvrir le pays au commerce [l'ouvriront] peut-être un jour à la liberté<sup>56</sup>. »

La réitération se situe ici dans la scansion d'entrevues avec les despotes que Juliette, « zélée sectatrice de l'égalité<sup>57</sup> », rabroue un à un « non pas pour critiquer les institutions, mais pour démontrer que d'elles-mêmes, elles assurent le triomphe des perversions<sup>58</sup>. » *L'Histoire de Juliette*, rédigée dans un contexte révolutionnaire, sera plus politisée que le *Voyage en Italie* dont il s'inspire, rédigé sous l'Ancien Régime. On a un défilé de figures princières grotesques « qui rappellent les caricatures, les pamphlets et toute une littérature satirique de la Révolution<sup>59</sup>. » Considérant tout roi comme un usurpateur crapuleux, elle n'hésite pas à sermonner Victor-Amédée III, alors roi de Savoie, de Piémont et de Sardaigne qui, hostile à la

<sup>51</sup> *Ibid.*, VI, p. 1105.

<sup>52</sup> Abramowici, Jean-Michel. « La montagne étincelante de joie et de rage ». *Nature et politique, Logique des métaphores telluriques*. Études réunies et présentées par Dominique Bertrand, Clermont-Ferrand, PPF Volcans, 2005, p.100.

<sup>53</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette, op.cit.*, III, p. 836

<sup>54</sup> Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola, op.cit.*, p. 38.

<sup>55</sup> Seta, Cesare de. *L'Italia del Grand Tour da Montaigne a Goethe*. Milan, Electa, 1992.

<sup>56</sup> Denon, Vivant. *Voyage au royaume de Naples (1777-1778)*. Paris, Librairie Académique Perrin, 1997, p. 118

<sup>57</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette, op.cit.*, III p.733

<sup>58</sup> Klossowski, Pierre. *Sade mon prochain, op.cit.*, p. 34.

<sup>59</sup> Delon, Michel, in *Histoire de Juliette, op.cit.*, note, p.1374

Révolution, accueille de nombreux émigrés. Elle lui demande la cession de la province que le général Bonaparte obtiendra sous le Directoire :

Après son orgie, le roi de Sardaigne m'offrit la moitié de son chocolat, j'acceptai ; nous politiquâmes...Roilet de l'Europe, en un mot, daigne m'écouter un moment. [...] laisse donc là ton sceptre, mon ami, abandonne la Savoie à la France, et restreins-toi dans les limites naturelles que t'a prescrites la nature ; [...]. Eh, mon ami ! ne propage point la race des rois ; nous avons déjà, sur la terre, que trop de ces individus inutiles, qui s'engraissent de la substance des peuples, les vexent et les tyrannisent sous le prétexte de les gouverner<sup>60</sup>.

Juliette admoneste ensuite le pape Braschi, Pie VI, et donc le pouvoir pontifical, au sujet de son obscurantisme et Sade se serait inspiré pour ce passage du traité du baron d'Holbach, *De la monstruosité pontificale* publié à Londres en 1772. Ce passage concentre tout l'athéisme de Sade. À en croire Klossowski, chez Sade « c'est de la notion de Dieu en soi arbitraire, que découle tout comportement arbitraire, pervers et monstrueux<sup>61</sup>. » Le pape Braschi s'adonne en effet à une crucifixion blasphématoire sur les colonnes torsées de l'autel de Saint-Pierre après avoir célébré une messe noire lubrique, comme s'il suffisait d'être sur le trône pour porter ces infamies à leur plus haut degré. Ces « coquins couronnés<sup>62</sup> » bénéficient en effet d'une impunité sans bornes : « Enfin ce scélérat, ivre de luxure, arrache le cœur de cet enfant, et le dévore en perdant son foutre<sup>63</sup> » :

- Braschi, les peuples s'éclairent ; tous les tyrans périront bientôt, et les sceptres qu'ils tiennent, et les fers qu'ils imposent, tout se brisera devant les autels de la liberté, comme le cèdre ploie sous l'aquilon qui le ballotte. Il y a trop longtemps que le despotisme avilit leurs droits, il faut qu'ils les reprennent ; il faut qu'une révolution générale embrase l'Europe entière, et que les hochets de la religion et du trône, ensevelis pour ne plus reparaître, laissent incessamment à leur place, et l'énergie des deux Brutus et les vertus des deux Catons<sup>64</sup>.

Juliette s'adresse enfin à Ferdinand 1<sup>er</sup> des Deux-Siciles, ce roi bourbon dont le règne hormis quelques interruptions durera soixante ans, pour lui reprocher d'entretenir un système féodal. Elle déplore le vice de l'inégalité qui ronge la nation comme un poison destructeur :

Veux-je étudier cette capitale, qu'y vois-je ? Tout ce que le faste et l'opulence peuvent étaler de plus magnifique, à côté de ce que la misère et la fainéantise offrent de plus affligeant. D'une part, des nobles presque rois ; de l'autre, des citoyens plus qu'esclaves. Et partout le vice de l'inégalité, poison destructeur de tout, gouverner d'autant plus difficile à corriger chez toi, qu'il naît de la distance énorme qui se trouve dans les biens des propriétaires<sup>65</sup>

Elle va jusqu'à proposer à Ferdinand d'abdiquer, de rendre le pouvoir à son peuple et de laisser Naples vivre en république.

Encore au début du XIX<sup>ème</sup> siècle le pays est morcelé. Madame de Staël, grande cosmopolite, glissera également des allusions à un peuple en décalage avec ses ambitions dans son roman *Corinne* (1807) : « Les Italiens sont bien plus remarquables par ce qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant<sup>66</sup>. » Tandis que Stendhal reprochera à cette Italie pulvérisée, divisée entre six centres d'action qui agissent sur les dix-huit millions d'habitants, Turin, Milan, Modène, Florence, Rome et Naples, d'exercer une véritable tyrannie en proie à la platitude de la fausse culture et de la littérature d'académie et Hippolyte Taine de relever quant à lui « ce mélange de rudesse et de culture [...] ces mœurs de bandits et ces conversations de lettrés<sup>67</sup> ». Les Italiens sont à la fois plus arriérés que les autres peuples dans le sentiment du juste, plus avancés dans le sentiment du beau. Mais il serait injuste de prétendre que le cosmopolitisme soit l'apanage des gens du Nord qui viennent enseigner les Lumières aux gens du sud. Pensons à Casanova, grand cosmopolite vénitien qui parcourait les cours européennes et y apporta ses connaissances. Son contemporain, le cardinal Bernis, ambassadeur de France dans la république des Doges, introduisit en revanche le libertinage en Italie.

Les projets d'unification remontent à Machiavel, Cesare Borgia, Clément VII, jusqu'au rêve ultramontain et unificateur de Napoléon qui, après avoir créé la royauté de Rome pour son fils, échouera. C'est peut-être en faveur de la philosophie que Sade veut plaider, celle qui « ... par libertinage d'esprit, se met au-dessus des devoirs [...] de la vie civile et chrétienne<sup>68</sup> », celle qui sort l'homme de l'état de tutelle

<sup>60</sup> Sade, Donation Alphonse de. *Histoire de Juliette. op.cit.*, III, p. 689-690.

<sup>61</sup> Klossowski, Pierre. *op.cit.*, p.20.

<sup>62</sup> Sade, Donation Alphonse de. *Histoire de Juliette, op.cit.*, V, p. 904.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, IV, p. 864

<sup>65</sup> *Ibid.*, V, p.1018-1019

<sup>66</sup> Staël, Germaine de. *Corinne ou l'Italie* [1807]. Paris, Gallimard « folio classique », 1985, p. 47.

<sup>67</sup> Taine, Hippolyte. *À Rome. Voyage en Italie I*. 1865, Paris, Complexe, 1990, p. 161.

<sup>68</sup> Dumarsais. *La philosophie*. Ms clandestin diffusé entre 1730 et 1740.

dont il est lui-même responsable et incite au courage : « *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton propre entendement !<sup>69</sup> »

### 1.5. Réécriture et affabulation

Une dernière forme de réitération-surenchère sera la transcription fictive d'un passage appartenant au récit de voyage. La littérarité ajoute à la référentialité le sauf-conduit qui légitime la jouissance infâme. Dans le château de Portici, Sade a le privilège de pouvoir contempler la collection des peintures retrouvées dans Herculanium ou autres villes englouties par la lave du Vésuve.

Mais le morceau le plus secret et le plus singulier de toute cette collection nombreuse se conserve chez le sieur Canart, sculpteur du roi. C'est un groupe de marbre d'environ un pied et demi de hauteur dont le sujet est un satyre jouissant d'une chèvre. [...] Mais on ne permet pas à tout le monde d'en juger, et la sévérité de mœurs du marquis Tanucci a obtenu du roi de n'en accorder que très difficilement la permission<sup>70</sup>.

Néanmoins, dans le roman, la statue devient le prétexte d'une discussion lubrique au sujet de la pratique zoophile même à laquelle le roi Ferdinand et la reine Charlotte (en réalité Marie-Caroline d'Autriche, sœur de Marie-Antoinette) se seraient adonnés, voire l'occasion d'une discussion politique.

– Sire, dis-je bas à Ferdinand, avec ma franchise ordinaire, il serait bien à désirer que tous les princes de la maison d'Autriche n'eussent jamais foutu que des chèvres, et que les femmes de cette maison n'eussent connu que des dogues, la terre ne serait pas empestée de cette race maudite dont les peuples ne se déferont jamais que par une révolution générale<sup>71</sup>.

De même, tandis que la cocagne inaugurerait dans les carnets un « tour » plutôt ennuyeux dans la ville, il sert en quelque sorte, dans l'*Histoire de Juliette*, de mise en appétit pour toutes les débauches, perversions et déviances qui suivront.

Le carnaval que je passai à Naples fut peu brillant ; j'en vis cependant assez pour juger les plaisirs de la nation et la nation par ses plaisirs.

L'ouverture se fit par une cocagne, spectacle le plus barbare qu'il soit peut-être possible d'imaginer au monde. Sur un grand échafaud que l'on orne d'une décoration rustique, se pose une prodigieuse quantité de vivres disposées de manière à composer eux-mêmes une partie de la décoration. Ce sont, inhumainement crucifiés, des oies, des poules, des dindons, qui, suspendus tout en vie avec deux ou trois clous, amusent le peuple par leurs mouvements convulsifs. [...] Huit minutes suffisent à la destruction totale de l'édifice ; et sept ou huit morts et une vingtaine de blessés qui souvent meurent après, est ordinairement le nombre des héros que la victoire laisse sur le champ de bataille.<sup>72</sup>

Entre les carnets de voyage et le roman, qui centuple le nombre des victimes, il y a une nette évolution du dyphorique à l'euphorique, de l'évaluatif au participatif. Dans le roman la séquence est en outre précédée de préambules qui mettent en place la focalisation : le balcon du palais royal, la petite compagnie où des figures historiques (Ferdinand en maître de cérémonie et Charlotte) côtoient des êtres de papier du libre arbitre desquels dépend le sort des pauvres victimes – les libertins prescrivent le nombre de victimes d'après leurs désirs –, le chocolat offert à la compagnie.

C'est le paganisme profond avec sa liberté de mœurs que Sade veut mettre au jour pour laisser libre cours à sa fougue littéraire et libidinale, bref au scénario sadique même. Car non seulement la vue des animaux maltraités et agonisants offerte à la joie des foules constitue une mise en abyme de la vue des gueux égorgés offerte à l'amusement de la cour mais cette dernière sert d'amorce, voire de caution (« électrise », « enflamme »), à l'orgie qui suivra et qui, pour prolonger l'ignominie, organisera le supplice des proches des infortunés qui viennent de périr sous leurs yeux. La surenchère destructrice sadienne, son apologie du crime et de la dépravation, est à la hauteur d'une société dont la violence est figée dans l'évidence du non-dit.

## 2. L'incise dans *Théorème* (1968) de Pasolini

<sup>69</sup> Kant, Emmanuel. *Was ist Aufklärung ?*. 1784.

<sup>70</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Voyage à Naples*, op.cit., pp. 264-265.

<sup>71</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Histoire de Juliette*, op.cit. V, pp. 1068-1069.

<sup>72</sup> Sade, Donatien Alphonse de. *Voyage à Naples*, op.cit., pp. 29-31.

Dans les romans et films romains de Pier Paolo Pasolini les faubourgs, *borgate*, se voient réinvestis de sens, de valeurs (le sacré, l'humanité, la piété envers les plus démunis) qui rédiment, rachètent artistiquement l'exclusion du sous-prolétariat contre l'idéologie néo-capitaliste. Or, nous verrons que l'ambition de Pasolini ne s'arrête pas là. Il veut entraîner la bourgeoisie dans les espaces en bordure de ville, pour les *confondre*, comme on dit au sens juridique du terme. *Théorème* (publié et filmé en 1968) s'avère une charnière importante de ce travail de sape des régimes sociaux. *Théorème* contient déjà en germe l'auto-enfermement du pouvoir dans la villa de *Salò*, la suppression de la réalité populaire dans la culture néo-capitaliste avec son langage « technocratique », standardisé, homologué, comme continuum du fascisme.

L'invité, l'ange, l'étranger, l'hôte, pénètre par effraction dans le huis clos « feutré<sup>73</sup> » de l'espace bourgeois « petit-bourgeois : au sens idéologique, bien sûr, et non au sens économique du terme<sup>74</sup> » Or nous voudrions voir cette effraction comme une modalité de *l'incise*, restituant à celle-ci, comme proposition grammaticale, toute la connotation tranchante que véhicule son étymologie et que l'on retrouve dans les termes du même champ lexical : « incision » (de *incisio*), coupure, entaille ; « inciser » (de *incidere*) : couper, entailler, entamer, « avoir une incidence sur », créer un « incident ».

Or, pour qu'il y ait incise, il faut qu'il y ait un monde clos, de la bourgeoisie ou de la phrase. Il s'agit en effet de gens fort riches, appartenant à la bourgeoisie industrielle cossue du nord-ouest de Milan et où les protagonistes présentent tous la pâleur héréditaire de l'idéal de beauté bourgeoise. Dans cet univers rétrograde, dans ce milieu qui reste foncièrement réactionnaire, fait son apparition un personnage inédit et extraordinaire scandaleusement beau : « avec une sorte d'humilité, comme s'il venait, précisément, d'une couche sociale défavorisée<sup>75</sup> ». L'invité, se faisant progressivement inclure, entrouvre, déplie, délie ce monde clos, irrespirable, contribue au dépassement des limites spatiales et morales des habitants, vers le dehors de l'affranchissement. C'est en se prêtant à leurs désirs latents refoulés qu'il parvient à les escorter vers l'ailleurs : Pierre, timide, falot mais digne, vers l'ailleurs de l'art ; Odette, douce et inquiétante, vers la folie ; Lucie, raffinée, incarnant la haute bourgeoisie, vers le pavillon de la luxure, voire vers l'inceste ; le père, avec sa majesté naturelle, vers le désert ; Emilie, la servante, vers le haut de la lévitation, de l'apesanteur, mais c'est pour ensuite s'enterrer dans le mutisme d'une condition de guérisseuse, dans une « solitude outragée de sainte<sup>76</sup> », buvant de la soupe d'ortie tel « l'aliment vert de sa scandaleuse pénitence<sup>77</sup> » ce qui se soldera par une grève existentielle vers le bas de l'ensevelissement, de la mise au tombeau dans une excavation de la banlieue milanaise en construction.

Au départ, le texte insiste sur la clôture et le silence comme deux valeurs de protection que la bourgeoisie se doit de respecter, un enfermement dans leur routine (tout est tacitement admis) et dans leur espace vital restreint dont le repas familial forme l'emblème majeur : « tous maintenant réunis autour de la table<sup>78</sup> », ou encore : « Derrière le parc, il y a la route, ou plutôt un grand boulevard – de ceinture, mais d'une ceinture résidentielle – que l'on entrevoit à peine, parmi les toits d'autres maisons et de pavillons, élégants et murés dans leur silence<sup>79</sup> » L'expression « murés dans leur silence » qui réunit les traits sémantiques de la *clôture* et du *silence*, s'opposent à l'*ouverture* et au *bruit* des faubourgs. Les petits bourgeois sont enfermés et réduit au silence de consentement de leur classe, un monde où tout est ritualisé.

la vie privée jalousement préservée de ces familles de gens aisés ou d'industriels milanais, qui vont jusqu'à garder leurs stores baissés, au point que seule quelque domestique ose de temps en temps mettre le nez dehors, un cours instant, pour aussitôt se retirer de nouveau dans l'ombre impénétrable des pièces<sup>80</sup>.

On pourrait appliquer à ce monde hermétiquement clos de la bourgeoisie milanaise le concept de « grand confinement<sup>81</sup> » de Michel Foucault anticipant déjà sur le dernier Pasolini, sauf que Foucault l'entendait comme l'éloignement des fous (cf. « la nef des fous ») en dehors des limites de la ville ce qui faisait de la ville un panoptique parfaitement gouverné, tandis qu'ici on pourrait parler d'auto-séquestration des bourgeois, et plus tard des libertins dans la villa de *Salò*. Une autre analogie s'impose : comme les libertins de *Salò* usent et abusent de discussions verbeuses, ne cessant d'invoquer des maximes susceptibles de légitimer leurs forfaits : « *Tout est bon qui est excessif* », « *Il n'y a rien de plus contagieux que le*

<sup>73</sup>Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*. Paris, Gallimard, 1978 (*Teorema*, Milano, Garzanti, 1968) p. 29.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 128

<sup>77</sup>*Ibid.*

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>79</sup>*Ibid.*

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 177.

<sup>81</sup>Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 1972.

*Mal* », « *La seule vraie anarchie est celle du pouvoir* », alors que les victimes n'ont pas accès à la parole, dans *Théorème* les maximes sont tacites mais gouvernent tout un vécu bourgeois. Un *devoir* cimente toutes les actions muselées par le silence de l'acquiescement : « nos pères, quand ils prêchent le devoir et la routine<sup>82</sup> », « une routine dont on ne peut s'écarter. [...] la grande ville industrielle, où le devoir et le travail suscitent une atmosphère qui s'oppose à l'éclosion de tout miracle<sup>83</sup> ». Le père peut même avoir des maîtresses mais elles seront « belles et élégantes, comme il se doit<sup>84</sup> », « *belle ed eleganti, nel modo dovuto*<sup>85</sup> », *devoir* en quoi Gérard Genette avait concentré toute la bienséance et la vraisemblance de l'écriture académique au sujet de la querelle du *Cid*. Le *devoir* (dans son double sens d'obligation et de probabilité) étayait en effet à la fois la *bienséance* (devoir éthique) et la *vraisemblance* (devoir logique). Genette eut le mérite de lui opposer l'« extravagant<sup>86</sup> » revendiqué par Corneille, l'*extra-vagant* dont l'étymologie nous ramène au *vagari*, *l'errance*. Ce devoir s'avère du culturel camouflé, innocenté en naturel que Barthes appellerait « idéologie<sup>87</sup> ».

On constate que la prise de parole dans ce monde du silence imposé par le devoir incombe à un trait stylistique, rhétorique, malgré la neutralité apparente du discours constatif à savoir l'incise, entre virgules, tirets ou parenthèses, souvent introduite par une opposition : « grand boulevard – de ceinture, mais d'une ceinture résidentielle – » ; « belles et élégantes, comme il se doit ». Toute la charge subversive est concentrée ici non pas dans le discours indirect libre, qui assume la polyphonie des points de vue dans d'autres récits, voire dans les films, sous forme de caméra subjective, ni dans le discours direct, dialectal, mais dans les petits contrepoints critiques, restrictifs, dissonants, qui ponctuent un discours apparemment neutre. Tout comme la réitération « tenait le lecteur en haleine par la promesse d'un nouvel étourdissement<sup>88</sup> » chez Sade, ici l'incise interpelle directement le lecteur par sa fonction d'aparté.

Or l'incise chez Pasolini s'avère soit une catalyse (expansion de la phrase tautologique) soit un contrepoint. Dans les incises tautologiques se nichent les vérités générales, le gnomique, la doxa ; les incises solécistes sont en revanche le lieu du discours hétérodoxe, du contraste et de la dissonance.

## 2.1. L'incise tautologique

La parenthèse énonce, en aparté, le conditionnement idéologique qui déteint sur le physique et les attitudes, l'*éthos* des jeunes gens : « Les deux garçons, Pierre et l'hôte, en compagnie de tous les autres (façonnés par la vie du lycée Parini), sont en train de jouer au ballon sur un terrain de football<sup>89</sup>. » Au sujet de la clinique qui va accueillir Odette, littéralement tétanisée par le départ de l'hôte : « Coquette, miroitante, lumineuse, comme toute œuvre qui participe d'une mauvaise conscience<sup>90</sup>. » (p.116) Cela peut même se limiter à une simple apposition : « La famille est en train de déjeuner, recueillie, tandis qu'Emilie sert à table<sup>91</sup>. » À en croire Barthes, la tautologie est une figure rhétorique bourgeoise : « On se réfugie dans la tautologie comme dans la peur, ou la colère, ou la tristesse, quand on est à court d'explication [...] : 'c'est comme ça, parce que c'est comme ça', ou mieux encore 'parce que, un point c'est tout'. Or tout refus du langage est une mort. La tautologie fonde un monde mort, un monde immobile<sup>92</sup>. » La tautologie est en effet une énonciation inéluctable, transformée en proverbe, en maxime, en postulat qui mime le devoir-être imposé par la société en met à nu l'idéologie sous-jacente comme usurpation du naturel par le culturel. Le décor de la chambre de Pierre reflète toute la duplicité, la sournoiserie de l'idéologie bourgeoise : « Il y a, naturellement, deux lits : l'un est un véritable lit de cuivre, fort élégant, probablement choisi par la mère ; l'autre, par contre, est un divan-lit, naturellement très élégant lui aussi (peut-être même avec une pointe de recherche, due à la nécessité de le dissimuler)<sup>93</sup>. »

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 76

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 82

<sup>86</sup> Genette Gérard. « Vraisemblable et motivation » (*Communications*, 11, 1968), *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p.72.

<sup>87</sup> Barthes, Roland. *Mythologies*, *op.cit.*, p. 29.

<sup>88</sup> Klossowski Pierre. *Sade mon prochain*, *op.cit.*, p. 50.

<sup>89</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*, *op.cit.*, p. 46.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>92</sup> Barthes, Roland. « Le mythe aujourd'hui », *art.cit.*, p. 227.

<sup>93</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*, *op.cit.*, p. 30

Au sujet de Paul : « N'est-il pas, au regard de sa femme et de ses enfants, le champion de cette authenticité qui fait d'un homme un bon bourgeois, sculpté dans son honorabilité et dans ses principes (qui font partie désormais de sa nature) comme une statue l'est dans le marbre<sup>94</sup> ? »

## 2.2. L'incise soléciste

L'invité, émissaire de l'ailleurs, ouvre une brèche dans le monde du devoir, introduit l'arbitraire et le possible dans l'univers immuable des maximes : il entraînera les habitants vers le dehors pour les dévergondar, les tirer de leur vergogne, de leur vilénie bourgeoise. Le décor périurbain est sollicité pour permettre une échappée hors de ce monde clos et de ce mutisme. La banlieue pavillonnaire, résidentielle, est entourée par cercles concentriques d'inconnu. Les alentours, les berges de la Basse et du Po sont autant d'espaces quelconques qui émancipent les personnages. On peut même voir les peupliers comme un rideau entre les deux univers, entre le dedans policé et le dehors sauvage, archaïque, sacré auquel appartient Emilie, d'origine paysanne. Rappelons que Pasolini passait ses étés à Casarsa, « vieux bourg... gris et immergé dans la plus profonde pénombre de la pluie, tout juste peuplé d'antiques figures de fermiers et rythmé par l'intemporel son de la cloche<sup>95</sup>. »

Il reviendra à l'hôte d'amener les personnages vers l'expression de soi, ce qui provoque un « tumulte modal » (selon la terminologie de Jacques Fontanille<sup>96</sup>) (*vouloir et ne pas pouvoir*), un moment pathémique, phorique très intense, un embarras, car on délaisse des valeurs de protection et le *devoir*, la dignité, pour s'aventurer vers l'inconnu qui sera une sorte de révélation, un miracle pour ensuite se résoudre par une fuite, un *devenir-autre*, une résignation. Il suscite chez les grands bourgeois des solécismes (gestes contradictoires<sup>97</sup>) ou actes aberrants pris en charge par les incises comme dans le cas de Paul, le père industriel qui succombe à l'attirance de l'hôte : « Cette caresse incertaine (dont sa main s'est aussitôt repentie) n'est pas signe de possession, mais prière à celui qui possède<sup>98</sup> ». Le tumulte modal et le solécisme seront résorbés lorsque Paul se dépouillera de ses vêtements en pleine gare de Milan et fera donation de son usine à ses ouvriers.

Pasolini, par le biais de l'incise, non seulement opère une dilatation de l'énoncé, mais taille dans le vif, cisaille la phrase, la farcit d'une critique sociale donnant lieu à une énonciation clivée. Dans un récit en focalisation externe, les incises insèrent une subjectivité révoltée, critique. L'épigraphe du roman prend ainsi tout son sens « *Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto* » (« Dieu fit alors faire un détour au peuple par le chemin du désert » (Exode XIII, 18)).

Lucie vit dans le recueillement, le repli sur soi, *l'absorbement*, comme on dit en histoire de l'art (en l'occurrence Michael Fried). Au début ce sont encore les incises tautologiques qui triomphent. Elle va même jusqu'à mimer dans son corps propre les barrières topologiques qui entourent la villa, les volets fermés. Elle lit « ses yeux, obstinément baissés<sup>99</sup> ». Son destin de femme sédentaire sera perturbé par la scène du chalet, juché sur d'élégants pilotis et doté d'une petite alcôve, lieu d'une « luxueuse sauvagerie<sup>100</sup> ». Des pensées « s'emparent d'elle<sup>101</sup> », elle ne peut plus détourner le regard des vêtements du garçon « comme une suppliciée<sup>102</sup> ». « Éperdue<sup>103</sup> », elle se couche entièrement nue sur le plancher de la terrasse qui couronne le chalet :

D'un geste rapide, presque incontrôlé, Lucie empoigne alors son maillot, comme ou pour le renfiler. Mais bien vite cette lumière étrange, d'un calcul qui tient de la divination, revient dans ses yeux, obstinément baissés sur les carreaux rouges de la terrasse : la décision de rester nue, et de se montrer nue à lui, était déjà prise : avec cette même

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>95</sup> Accroca, Elo Filippo. *Ritratti su misura*. Venise, Sodalizio del Libro, 1960.

<sup>96</sup> Fontanille, Jacques. « Le tumulte modal : de la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionnelle », *Actes Sémiotiques Bulletins*, n°39, 1986 (Les passions, explorations sémiotiques).

<sup>97</sup> Un geste qui en contredit un autre, à la fois consenti et honteux, peut être rapproché du solécisme chez Quintilien, qui renvoie à une faute de langage qui enfreint les règles de la syntaxe. Cf. Deleuze, Gilles. « Klossowski ou les corps-langage », in *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 331

<sup>98</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*, *op.cit.*, p. 76.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>103</sup> *Ibid.*

ingénuité, proche de l'hystérie, et ce même consentement de bête impassible qui avaient présidé à la détermination d'Emilie ou à celle de Pierre, quelques jours plus tôt (ou plus tard)<sup>104</sup>.

La tautologie la rappelle à soi car elle lutte contre une telle détermination : « la pudeur et la honte – que sa classe sociale vit à travers elle – sont sur le point de reprendre, comme à l'ordinaire, le dessus ; de sorte qu'il lui faut lutter contre cette pudeur et cette honte<sup>105</sup> ». Mais elle finit par basculer vers l'irrécupérable :

Brusquement, elle froisse entre ses mains le maillot, se lève et le jette dans le vide, par-dessus la balustrade de la terrasse, de l'autre côté de l'étang, en direction des fourrés. Elle le regarde, là-bas, au fond, parmi l'herbe et les ronces, irrécupérable : de se trouver là lui confère une signification profonde, sa perte et son inertie se parent de cette violence expressive que prennent les objets dans les rêves<sup>106</sup>.

Elle effectue par là un geste qui bafoue toutes les valeurs de protection du dedans, un geste qui relie le dedans bourgeois au dehors prolétaire, geste révolutionnaire comme celui qui transformait le singe en homme dans *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, également sorti en 1968. Dans une même phrase on passe de l'incise tautologique à l'incise soléciste.

C'est pourquoi, avec une sorte d'arrogance (pour autant que le lui permette son visage de douce fille de la Lombardie, éduquée dans la piété, le respect et dans une innocente hypocrisie), elle fait fi de toute inquiétude, de toute honte, de tout appel à la raison : se consacrant à sa recherche avec autant d'obstination qu'un savant, ou qu'une bête affamée, qui rampe en silence<sup>107</sup>.

Le passage de l'incise tautologique à l'incise soléciste correspond à celui d'une aliénation des bourgeois à une prise de conscience, une réelle détermination à agir différemment, « sans maxime<sup>108</sup> » selon l'expression de Genette. Lucie envisagera l'inceste, abordera un jeune étudiant et s'offrira à deux autostoppeurs pour terminer dans une petite chapelle de campagne.

Le père « s'aventure » quant à lui à l'aube pieds nus dans le parc « (qui n'avait jamais fait pareille chose de sa vie)<sup>109</sup> ». Le tumulte modal se traduira ici par son égarement, son vagabondage qui nous ramène à l'extra-vagance de son attitude, « et va de nouveau se coucher, humilié et encore hors de lui, dans son lit<sup>110</sup> », hors de lui car il a déjà quitté en partie le confort douillet. Mais la honte reprend le dessus. Le devoir fait taire l'aspiration profonde du sujet. Car « ce geste, [...], pour un bourgeois, a quelque chose d'insensé<sup>111</sup> ». Il faudra que l'hôte entraîne le bourgeois en Mercedes vers « un endroit quelconque de la route – un endroit désert<sup>112</sup> » de la Basse, pour que sautent tous les interdits.

Nous aimerions enfin voir l'incise comme le terrain vague par rapport à la ville si tant est que le terrain vague est à la fois un vide urbain, un résidu, une « césure cognitive » et un lieu d'une extrême richesse potentielle. Ces terrains en friche, désaffectés, déconnectés, *wastelands*<sup>113</sup>, ont souvent été qualifiés par le discours littéraire ou urbanistique de « zones blanches », un blanc qui se différencie tant de l'édifié que des « espaces verts », un blanc qui renvoie à une absence. Or, cette neutralisation permet précisément des « configurations passionnelles d'autant plus variées<sup>114</sup> ». Le terrain vague serait un lieu oxymorique, cognitivement faible, passionnellement riche. En sémiotique urbaine, la métaphore textuelle est d'ailleurs omniprésente au sujet des terrains vagues « étranges parenthèses dans le tissu citadin, irrégulières et incontrôlées [...] terrains peu définis au centre de cet écrit<sup>115</sup> », « image inversée de la ville », « zones étrangères au système urbain, physiquement internes à la ville et qui lui sont toutefois spirituellement externes » ou encore « zones interstitielles et marginales [...] inconscient du terrain urbain, le côté obscur, le lieu de la confrontation et de la contamination<sup>116</sup> », tout comme l'incise requalifie le discours hégémonique de la phrase.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>108</sup> Genette Gérard. « Vraisemblance et motivation », art.cit., p.75.

<sup>109</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*, op.cit., p. 52.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>113</sup> Sedda, Franciscu & Cervelli, Pierluigi « Zone, Frontiere, confini: la città come spazio culturale » in Gianfranco Marrone e Isabella Pezzini (éd.), *Senso e Metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi, 2006, p.182.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>115</sup> Ciuffi, Valentina in Gianfranco Marrone e Isabella Pezzini (éd.), *I Linguaggi della città. Senso e Metropoli II*, Roma, Meltemi, 2008, p. 184.

<sup>116</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*, op.cit., p. 185

L'équation entre le dehors, le désert et le terrain vague est enfin donnée dans le chapitre « Les Hébreux se mirent en route... » qui précise également le choix onomastique du père industriel Paul, saint Paul.

Le désert se modifiait comme un désert peut le faire : c'était tantôt un plateau rocheux, tantôt une étendue de pierrailles (gigantesques, et nues, comme tout autour des grandes villes, avec cette même couleur d'acier terni), tantôt un lac de sable brun sillonné d'une infinité d'ondulations capricieuses et toujours semblables<sup>117</sup>.

Le dernier chapitre cependant n'aura plus besoin d'incises car le discours laisse maintenant libre cours au retour du refoulé. Le cheminement dans le désert de Paul consacrera la fusion du dehors et du bruit dans un hurlement final :

Il m'est impossible de dire quelle sorte  
de hurlement je pousse là : il est vrai qu'il est terrible  
- au point de défigurer mon visage  
qui est alors pareil à la gueule d'un fauve -,  
mais il est aussi, en quelque sorte, joyeux,  
au point de me ramener à l'enfance<sup>118</sup>.

Et c'est là que l'Histoire est exhumée car le passage fait écho au poème « *Poeta delle Ceneri* » (« Poète des cendres ») de 1966 :

Il faut résister dans le scandale  
et plus que jamais dans la colère  
ingénus comme des chevreaux à l'abattoir,  
torves comme des victimes, précisément :  
il faut clamer plus fort que jamais le mépris  
envers la bourgeoisie, hurler contre sa vulgarité  
cracher sur son irréalité qu'elle a élue à réalité<sup>119</sup>.

Ce que Pasolini a voulu mettre au jour par le biais de l'espace quelconque, du tumulte modal, du solécisme ou de l'incise, c'est, déjà en 1968, l'enfermement de l'homme moderne dans une maladie de dégénéré, dans la décadence et la corruption, suite à une « mutation anthropologique », à une « génocide culturel » selon le terme de Gramsci : « Le 'génocide' culturel qui a éliminé tout type d'altérité et transformé le *lumpenproletariat* (sous-prolétariat en haillons, selon l'expression de Marx) en une ridicule imitation de la petite-bourgeoisie<sup>120</sup>. » L'extrait de Tolstoï, *La mort d'Ivan Ilitch*, lu par l'invité au chevet du père malade, met en abyme ce contraste entre la santé des jeunes paysans et la maladie des bourgeois, de la bourgeoisie. Presque chaque personnage prendra conscience, après le départ de l'hôte, de cette maladie de classe. Lucie, plus que tout autre :

Comment pouvais-je vivre en un tel vide ? C'était pourtant ma vie.  
Et ce vide était, à mon insu,  
Peuplé de conventions, c'est-à-dire  
D'une profonde laideur morale.

Survenir, entrer dans la vie

Et tu as dénoué le nœud obscur  
De toutes les idées fausses dont est nourrie une femme de la haute bourgeoisie :  
Les horribles conventions, le badinage horrible  
Les horribles principes, les horribles devoirs,  
Les politesses horribles, l'horrible démocratism, l'horrible  
Anticommunisme, l'horrible fascisme,  
L'horrible objectivité, le sourire horrible<sup>121</sup>.

Dans ce cri de Lucie il y a déjà toute l'horreur bourgeoise, fasciste que *Salò* exacerbera : la conjonction de la maladie et de la laideur morale.

Dans le chapitre « Enquête sur la sainteté », les journalistes font leur intrusion dans la cour de la ferme où Emilie est en lévitation : les questions relèvent « de ce jargon que l'on utilise dans le commerce culturel de tous les jours – les journaux, la télévision – et que l'on dit courant alors qu'il est vulgaire<sup>122</sup>. » On a

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>119</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Poeta delle Ceneri*, 1966, publié posthumément, *Tutte le Poesie*, éd. W. Siti, Mondadori, 2003, vol. II, 1270-1), cf. *Le ceneri di Gramsci*, recueil de poésies de 1957.

<sup>120</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. 676 (nous traduisons).

<sup>121</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Théorème*, *op.cit.*, pp. 94-95.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.159.

cependant une polyphonie car les questions traduisent en dernier ressort les idées de Pasolini, le fait que les miracles soient véhiculés par une pauvre femme du peuple parce que les bourgeois ne possèderaient plus le sentiment du sacré, « l'antique sentiment métaphysique de l'ère de la paysannerie<sup>123</sup> ». Les journalistes se trouvent également devant l'usine de Paul et déversent « la sordide prose de l'actualité<sup>124</sup> ». Toutefois, à nouveau les questions traduisent les inquiétudes de Pasolini : « Ne vous a-t-il pas dépossédés, d'une certaine façon de votre avenir révolutionnaire ? [...] La mutation de l'homme en petit-bourgeois serait alors achevée ?<sup>125</sup> »

Le chapitre 10, intitulé « Oui, bien sûr, que font ces jeunes gens... » pourrait même être un poème prophétique (dès lors que le roman était rédigé en 1966 et publié en mars 1968) de celui écrit à l'occasion des émeutes estudiantines de Valle Giulia (datant du 1<sup>er</sup> mars et écrit le 2 mars 1968). C'est l'expression de la haine mythique, voire religieuse, de la bourgeoisie :

[Ils] ont la peau moite, une pâleur de gens âgés,  
Sinon de vieux, des grâces déjà décrépites ;  
ils ont un penchant irrésistible pour les repas lourds  
et pour les vêtements de laine, ils sont sujets à de fétides  
maladies – des dents ou bien des intestins –  
ils chient mal : bref, ce sont des petits-bourgeois,  
comme leurs frères, magistrats, ou leurs oncles dans le commerce,  
Une seule et même grande famille, qui ignore tout de l'amour.  
[...] Troupeaux galeux ; Pierrots  
Universitaires qui vont occuper le Grand Amph  
En revendiquant le Pouvoir au lieu d'y renoncer une fois pour toutes. ;  
[...] Et ils se mettent à invoquer le Dieu susdit.  
Que vienne Hitler, et la Bourgeoisie est heureuse.  
Elle meurt, suppliciée, de sa propre main<sup>126</sup>

Pasolini a pris très tôt ses distances avec un certain esprit contestataire de 1968 dont il révèle l'hypocrisie. Après le conflit entre les fils à papa et la police, où les étudiants occupent de manière préventive la faculté romaine d'architecture, Pasolini écrit le poème *Il PCI ai giovani!* (*Le Parti communiste Italien aux jeunes !*). Destiné à être publié dans le magazine *Nuovi Argomenti*, il sort sans préavis dans *L'Espresso*, déclenchant une forte polémique. Dans le poème Pasolini s'insurge contre les jeunes, leur disant que leur révolution est fautive car ce sont des bourgeois conformistes et prend position pour les policiers :

Quand hier à Valle Giulia vous avez frappé les policiers  
moi je sympathisais avec les policiers.  
Parce que les policiers sont des fils de pauvres  
ils viennent des banlieues  
avec des pères que la misère relègue dans l'enfance

Les mères aux mains calleuses  
les grands fratricides,  
les cuisines-caves sur les cloaques  
les appartements dans les grands ensembles populaires

Doucement  
les temps d'Hitler reviennent  
la bourgeoisie aime se punir avec ses propres mains

Vous êtes anti-communistes  
tandis que les ouvriers, eux détiennent  
encore une idée archéologique  
comme celle de la résistance  
ou du communisme<sup>127</sup>

Si son dernier livre inachevé *Petrolio* (1972-1975), ouvertement accusateur de la corruption de la Démocratie Chrétienne, des groupes pétroliers, et de la mafia responsables des scandales autour de l'ENI (la société nationale italienne des hydrocarbures), a été considéré comme une abjuration des romans romains

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp.173-174.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 136-138.

<sup>127</sup> Pasolini, Pier Paolo. « Il PCI ai giovani! ». *Empirismo eretico*, Milan, Garzanti, [1972], 1981, p. 151-159 (nous traduisons).

comme l'était déjà la trilogie (le *Décameron*, les *Mille et une nuits*, les *Contes de Canterbury*), trop complaisants envers le prolétariat, idéalisant son état édénique, c'est sans doute parce que Pasolini avait connu une profonde désillusion constatant que le sous-prolétariat était en train de devenir conformiste, de s'embourgeoiser. Car « le laïcisme consumériste<sup>128</sup> » transforme tout, même le corps humain en pure marchandise, codifie la sexualité. C'est la raison pour laquelle Pasolini s'opposait à l'avortement en tant qu'institution bourgeoise qui impose au *prolé-tariat* (*prole* signifiant progéniture) ce que Giorgio Agamben après Foucault appellerait la *biopolitique*, soit l'ambition, qui est celle du pouvoir contemporain, d'intervenir jusque dans la vie biologique des individus. Cette imposition de l'« hédonisme néo-laïc » du capitalisme consumériste aux classes subalternes entraînerait selon Pasolini une exploitation irréversible, une aliénation de leur vie sacrée, en somme, la destruction de la « culture » populaire.

Sade et Pasolini, par la seule grâce de leur écriture, parviennent à exprimer leur colère, leur fantasme de destruction, à mettre à nu les exactions commises par les régimes en place.

---

<sup>128</sup> Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, éd. W. Siti & S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p.652.