

Isée Bernateau
Colloque GYPSY
Samedi 8 décembre 2018

« Détruire l'intime »

« Scandaliser est un droit ; être scandalisé est un plaisir », lance Pasolini au journaliste qui l'interviewe la veille de son assassinat à propos de ce qui sera son dernier film, *Salo ou les 120 journées de Sodome*. Et c'est peu dire en effet que *Salo ou les 120 journées de Sodome* est un film scandaleux ! Tiré des non moins scandaleuses *120 journées de Sodome* de Sade, le film prend le parti de respecter scrupuleusement le crescendo de violence du roman tout en situant l'action dans un tout autre cadre, celui de la fin de la deuxième guerre mondiale en Italie, pendant la république de Salo, au cœur de la république fasciste promulgué par Mussolini en Italie du Nord entre septembre 1943 et avril 1945. Le château de Silling, situé par Sade : « hors de France, dans un pays sûr, au fond d'une forêt inhabitable, dans un réduit de cette forêt que, par les mesures prises, les seuls oiseaux du ciel pouvaient y aborder » est remplacé, dans le film de Pasolini, par un palais au nord de la ville de Salo, une sublime villa palladienne dont les portes vont se refermer pour toujours sur les jeunes filles et les jeunes hommes qui ont été enlevés pour y être enfermés. Ils sont livrés à leurs 4 bourreaux, 4 fascistes, 4 « puissants », un duc, un banquier, un président du tribunal et un évêque, ainsi qu'à 4 maquerelles et « narratrices » qui sont chargées de la mise en scène des agressions et crimes sexuels. Dans l'intimité de cet univers clos parfaitement isolé, les 4 puissants, dont Pasolini dit clairement qu'ils « se comportent exactement avec leurs victimes comme les nazi-fascistes avec les leurs¹ », vont détruire, de la façon la plus systématique qui soit, l'intimité de leurs victimes.

Le film, construit sur le modèle de *La Divine Comédie* de Dante, se déroule en quatre parties : le Vestibule de l'enfer, le Cercle des passions, le Cercle de la merde et le Cercle du sang. Dès le Vestibule de l'enfer, l'un des bourreaux demande : ne faudrait-il pas les regarder un peu mieux ? » et un autre ordonne : « Déshabillez-vous ». Il soulève avec brutalité le pull des jeunes filles pour faire apparaître leurs seins et baisse le pantalon des jeunes hommes pour dévoiler leur pénis. L'une des 4 narratrices baisse la culotte d'Éva, une des adolescentes, en

¹ P. P. Pasolini, dossier de presse *Salo ou les 120 journées de Sodome*, 1975, p. 20.

lui intimant : « Fais voir à ces gentils messieurs ce que tu caches là-dessous, regardez cette petite merveille, un cul ferme comme on n'en a jamais vu ». Éva baisse les yeux, saisie par la honte. Les bien-nommées « parties honteuses » sont exhibées aux yeux de tous, effractant *de facto* une intimité corporelle dont Claude Barazer a montré qu'elle est protégée par la honte, véritable « sentinelle qui garde les frontières de l'intime, signale et sanctionne toute violation de ces frontières² ».

Le « Cercle des passions » et le « Cercle de la merde », cœur du film, voient l'intimité réduite à néant jusque dans ses moindres recoins. Dans leurs récits, qui se font devant les bourreaux et les victimes réunis dans le grand salon, les maquerelles-narratrices racontent ce que d'ordinaire on tait en société, les détails sexuels les plus intimes de chacune de leurs relations sexuelles. L'un des fascistes a clairement énoncé la règle : « Il ne faut négliger aucun détail. C'est à ce prix que nous tirerons de vos histoires les formes d'excitation nécessaires que nous attendons d'elles ». Il s'agit donc de tout dire, mais aussi de tout montrer, et surtout de tout faire, et de tout faire faire pour que cela soit regardé, condition de la jouissance perverse des bourreaux.

L'attaque de l'intimité des victimes prend des formes stupéfiantes, et la cruauté la plus totale est de mise : les bourreaux sodomisent les adolescents et adolescentes en public, ils les masturbent, ils leur apprennent à les masturber, ils marient deux d'entre eux de force pour les regarder et participer à leur nuit de noces, ils les font marcher à 4 pattes nus en les tenant en laisse et en leur faisant manger des bouts de viande à même la gamelle, ils les regardent pisser et chier, ils leur font garder et présenter leurs étrons tous les matins, ils les battent s'ils se sont torchés le cul dont ils vérifient tous les matins qu'il est bel et bien souillé, ils leur font manger leur merde, ils les couchent visage contre terre et cul relevé pour organiser une exposition de culs qu'ils observent à la lampe torche. L'une des jeunes filles supplie : « Tuez-moi ! Tuez-moi avant de me déshonorer ! Au moins Dieu aura pitié de moi. Tuez-moi pour me libérer du tourment de voir et d'entendre tant d'horreurs ».

Le « Cercle du sang », dernière partie du film, aboutit au massacre sadique de chacune des victimes, punies d'avoir tenté de préserver un semblant d'intimité dans ce lieu infernal. L'une d'elles a caché sous son matelas la photo de son amoureux. Deux autres se retrouvent la nuit pour faire l'amour en chuchotant « *amore* ». L'un des jeunes hommes, Ezio, fait l'amour avec

² C. Barazer, « Tactique russe », *Champ psychosomatique*, 2002, 27, 3, p. 117.

l'une des servantes qui l'appelle aussi « *amore* » dans l'intimité retrouvée de la nuit. Ezio sera tué alors qu'il dresse le poing, entièrement nu, en signe de révolte. Son crime est d'avoir voulu sauvegarder une intimité sexuelle qui échappe au regard des bourreaux et à leur jouissance. Dans ce lieu limite qu'est devenue la villa palladienne, dans ce lieu où s'abolit la possibilité même de toute vie humaine civilisée, l'impossible a lieu, à savoir la destruction systématique de ce que Piera Aulagnier appelle « le droit au secret », cette « condition *vitale* pour le fonctionnement du Je³ ». Sans intimité, c'est-à-dire sans la constitution d'un espace protégé auquel nul n'a accès, il n'est pas de vie psychique possible.

Cette destruction de l'intimité est rendue possible par un dispositif scopique d'une efficacité redoutable. Parce qu'ils veulent *tout voir, tout regarder* de leurs victimes, et en particulier ce que d'ordinaire on ne montre à personne, les bourreaux destituent les victimes de leur position de sujet pour les réduire au statut d'objets, pris sous les rets d'un regard prédateur qui fonctionne comme une capture aliéante et déshumanisante. Comme dans le Panoptique, la prison imaginée par Bentham dont Foucault a mis au jour les implications politiques, il s'agit d'« induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir⁴ ». « Le vrai effet du Panopticon, ajoute Foucault, c'est d'être tel que, même lorsqu'il n'y a personne, l'individu dans sa cellule, non seulement se croie, mais se sache observé, qu'il ait l'expérience constante d'être dans un état de visibilité pour le regard⁵ ».

Mais la force du film de Pasolini consiste à tordre à l'extrême ce dispositif scopique jusqu'à mettre le spectateur dans une position radicalement intenable. Le spectateur, qui regarde les victimes se faire sadiser, se trouve mis dans la situation des bourreaux alors même qu'il ne peut que s'identifier aux victimes. Car la caméra pasolinienne est très clairement de leur côté : chaque gros plan sur le visage des jeunes filles et des jeunes hommes laisse voir un désespoir qui appelle une compassion immédiate. Le paradoxe qui fait de *Salo* un film unique sur le plan de la représentation vient du fait qu'il est littéralement irregardable : il est composé d'images que l'on ne peut pas regarder et qui pourtant sont infligées comme autant de coups de poing. Dans une succession inexorable, de cercle en cercle, le spectateur endure l'insupportable de cette extimité jusqu'à la mort de toutes les jeunes victimes dans des

³ P. Aulagnier, « Le droit au secret : condition pour pouvoir penser », P. Aulagnier *et al.*, *La pensée interdite*, Paris, Puf, Petite Bibliothèque de psychanalyse, 2009, p. 17.

⁴ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1975, p. 233.

⁵ *Ibid.*, p. 78.

supplices inouïs que l'on voit au travers d'une jumelle. Dans cette dernière partie du film, le paradoxe est à son comble : l'œil du spectateur fusionne avec celui du bourreaux voyeur, confortablement assis dans son fauteuil : il regarde à la jumelle ses comparses torturer et tuer les victimes tout en masturbant l'un des jeunes hommes assis à côté de lui.

En aucune façon pourtant, le spectateur ne peut être le complice complaisant de la violence infligée. Car si *Salo* est un film sur le voyeurisme, ce n'est pas un film voyeur ; jamais le spectateur ne peut jouir de ce qu'il regarde, il fait au contraire l'expérience limite d'un insupportable de la vision. Cet insupportable est clairement recherchée par Pasolini (je cite) : « La figure principale (de caractère métonymique) est l'accumulation (des crimes) : mais aussi l'hyperbole (je voudrais arriver à la limite du supportable) ». Face à une telle épreuve, le spectateur aurait bien recours à la froideur, voire à l'indifférence, mais cette position lui est interdite car elle redoublerait « la distanciation cynique et apathique adoptée par les fascistes⁶ ». Du coup, le spectateur n'est pas seulement scandalisé : il est violemment attaqué dans son intimité, forcé qu'il est de regarder, sans complaisance ni cynisme, un spectacle insoutenable. Mais qu'est-ce qu'il faut donc lui faire voir à tout prix ?

« Raté comme figuration (ou de Sade ou du système fasciste), le film de Pasolini vaut comme reconnaissance obscure, en chacun de nous mal maîtrisée, mais à coup sûr gênante (...) C'est pourquoi je me demande, si, au terme d'une longue chaîne d'erreurs, le *Salo* de Pasolini n'est pas en fin de compte un objet proprement sadien ; absolument irrécupérable : personne en effet, semble-t-il, ne peut le récupérer » écrit Barthes. ». Par-delà la métaphore concentrationnaire, par-delà la dénonciation du capitalisme qui réduit les corps à l'état de marchandise, *Salo ou les 120 journées de Sodome* est en effet un objet sadien qui oblige le spectateur à regarder dans les yeux le scandale d'un sexuel en lien direct avec la mort. « Le mouvement de l'amour porté à l'extrême est un mouvement de mort⁷ » écrit Bataille dans *L'Érotisme*. Prolongeant les avancées de Bataille, et parce que la sexualité humaine est dans son essence même liée à l'inceste et au meurtre, Lacan va jusqu'à avancer que : « La présence du sexe chez les vivants est liée à la mort⁸ ». Et c'est bien cela qu'il s'agit de regarder dans *Salo ou les 120 journées de Sodome* : ce sexuel de mort, violent et destructeur, qui se fiche de l'objet comme d'une guigne, qui se plaît aux pires turpitudes, qui jouit de sa propre cruauté et

⁶ F. Vande Veire, *Prenez et mangez, ceci est votre corps*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 119.

⁷ G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 48.

⁸ J. Lacan (1964), *Le Séminaire livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 162.

qui bafoue l'intimité de l'autre et de soi-même jusqu'à détruire l'objet même qui permet la jouissance. En dernière instance, en attaquant avec autant de violence l'intimité du spectateur, Sade et Pasolini font apparaître que l'intimité n'est pas la condition du sexuel mais qu'elle a en réalité comme fonction de cacher, c'est-à-dire de méconnaître cette vérité violente du sexuel. Montrer au grand jour que l'intimité n'est qu'une construction défensive destinée à refouler la part violente et destructrice du sexuel, voilà le scandale de *Salo ou les 120 journées de Sodome*.