

Pasolini, Salo et le fascisme

André Giguère

Number 107, January 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51031ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

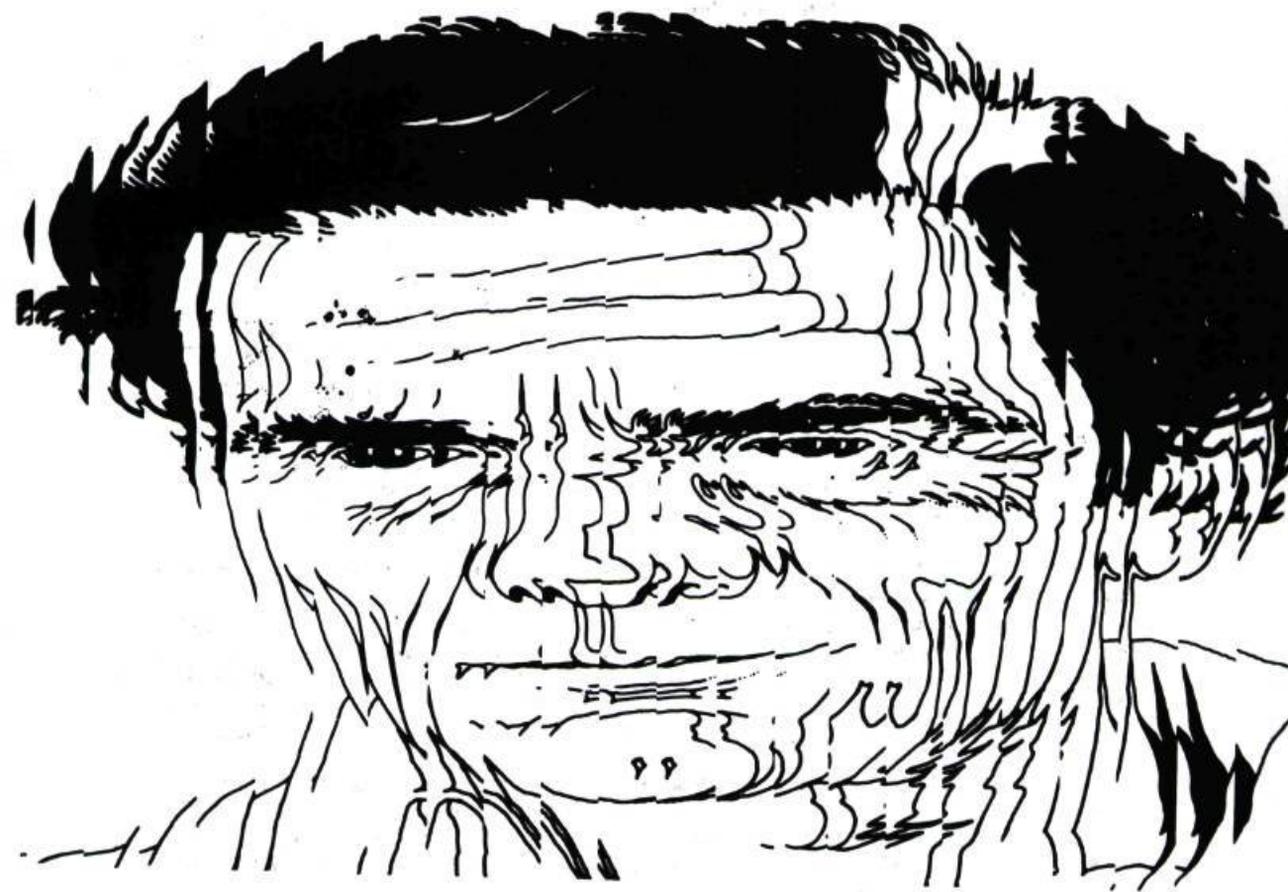
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Giguère, A. (1982). Pasolini, Salo et le fascisme. *Séquences*, (107), 20–25.

PASOLINI



SALO ET LE FASCISME

André Giguère

Salo est un échec. Pasolini a suivi, en tournant *Salo*, une conduite d'échec. Pourquoi? Parce que le film sombre dans l'objet même de ce qu'il voulait démontrer.

Pasolini cherche à dénoncer l'anarchie du pouvoir en montrant que celui-ci conduit inévitablement à l'arbitraire absolu et cette attitude est l'attitude fasciste par excellence. Il tente de nous représenter la figure la plus horrible possible de la terreur du pouvoir en citant dans le texte «Les Cent vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage» de Sade (c'est dire à quel point Pasolini veut manifestement relier le fascisme à Sade). Mais en s'appuyant sur Sade, Pasolini décroche de son objectif initial — dénoncer le fascisme — et il s'emprisonne dans la circularité utopique de l'univers de Sade. En conséquence, l'objet du film — le fascisme — demeure enfermé dans cette utopie et devient un objet sans consistance réelle, fictif.

Ce que raconte le film.

Le film est divisé en quatre mouvements: l'antichambre de l'enfer, le cercle des manies, le cercle de la merde et le cercle du sang.

Quatre maquerelles, au service de quatre maîtres, partent à la recherche de jeunes enfants dans divers pensionnats. Les maîtres sont les représentants des différentes fonctions de l'aristocratie bourgeoise: président de la Cour d'appel, monseigneur, duc, procureur. Ces maîtres fascistes sont assistés d'une garde de jeunes soldats en armes. Les maîtres amènent les jeunes enfants (triés sur le volet d'après leurs attributs) ainsi que les maquerelles et leur garde du corps dans un château où l'on explique aux enfants ce qui les attend. On leur dit qu'ils ne s'appartiennent plus, qu'ils sont l'objet total des maîtres et qu'ils n'ont aucun droit. Les enfants ne peuvent rien refuser aux maîtres sous peine de punitions qui seront démesurées par rapport à la faute.

Dès lors, nous sommes plongés dans le cercle infernal qui nous amènera des manies à la mort, en nous montrant toutes les horreurs possibles faites sur les corps (dépuçelage, sodomie, flagellation, langue tranchée, coprophagie, énucléation de l'oeil, scalp, brûlures des organes génitaux, etc.).

NOTE: En aucun cas, je ne désire accuser Pasolini comme homme, non plus m'attaquer à l'ensemble de son oeuvre. Pasolini demeure, pour moi, parmi les grands cinéastes visionnaires de notre temps et son film *Teorema* est un des films les plus remarquables qu'il m'ait été donné de voir.

Que veut montrer Pasolini avec *Salo*?

D'abord, au générique, Pasolini donne ses sources en citant une bibliographie où l'on retrouve Barthes, Bataille, Blanchot, de Beauvoir, Klossowski, Sollers. Il veut donc démontrer une thèse, à travers ces images répugnantes qui donnent la nausée. Le cinéaste désire faire un film sur la mort et le mal où le sexe est représenté comme une métaphore du pouvoir, où les rapports sexuels correspondent à des rapports de classes.

Pasolini cherche à prouver, par une mise en scène théâtrale dans le huis clos d'un château, que lorsque des maîtres possèdent le pouvoir absolu, cette situation sanctionne la violence la plus cruelle dont les victimes sont les prolétaires. Pour ce faire, Pasolini présente l'intolérance du pouvoir au moyen de séquences totalement repoussantes, inconsommables et intolérables.

La thèse est habilement présentée dans les trente premières minutes. Mais dès qu'on entre dans la démonstration — dans les cercles — l'intention s'efface pour faire place à la caution de ce que l'auteur cherche à dénoncer.

Bien sûr, on dira qu'il y a une tentative constante de transgresser la loi des maîtres: par la jeune fille qui conserve une photo sous son oreiller, par le poing dressé du soldat qui couche avec la servante noire, enfin par la danse que quelques soldats risquent entre eux, à la fin du film. Mais, à mon avis, ce n'est pas suffisant pour faire basculer le film du côté de l'espoir. Le poids de l'horreur demeure immense par rapport à ces menus incidents et la démonstration tourne à la complaisance.

L'intention du film c'est de nous faire désapprouver le fascisme en nous présentant des êtres ignobles, faisant des choses inacceptables. Jusque là, ça fonctionne. Mais devant ces images, personne ne peut s'identifier aux maîtres de *Salo*. Il est impossible de jouir de la jouissance des maîtres. C'est pourquoi le fascisme de Pasolini, c'est celui de l'autre; il est extérieur à nous, jamais parmi nous. Comment alors expliquer que cette idéologie ait rejoint tant de gens? Comment accepter que ce danger existe vraiment? Chaque spectateur refusera de s'interroger sur son propre comportement et de voir en quoi il pourrait y avoir du fascisme en lui. Et en ce sens, l'objectif du film de Pasolini est raté. Personne dès lors n'est fasciste. Par son hypermatérialisation, le fascisme devient un phénomène de fiction.

Pasolini et Sade

En conservant la structure du récit des «Cent vingt Journées de Sodome» de Sade, Pasolini rate son objectif parce qu'il s'inspire d'un discours littéraire qui n'est pas représentable. Les «Cent vingt Journées de Sodome» sont un catalogue, l'énumération la plus exhaustive possible des rapports sexuels. Peut-on mettre en film un catalogue? Par ailleurs, le discours de Sade s'est toujours situé dans le domaine de l'utopie et de la fiction. Mais le fascisme n'est pas une fiction.

Sade cherche à codifier les comportements comme tous les Encyclopédistes du XVIII^e siècle. C'est l'époque où l'on classe et range tout. Les «Cent vingt Journées de Sodome» sont aussi la projection fantasmatique de quelqu'un qui passe sa vie en prison et bâtit une machine utopique. *Salò* de Pasolini est inscrit dans un temps réel et précis: 1943, dans un lieu précis: Salò, avec des S.S. en civil.

Il faut noter aussi que Sade est d'abord un rationaliste pour qui l'acte libre est un acte qui ne recèle aucune sensibilité, c'est aussi le cas pour Kant. Pour Sade, le sens d'une chose ne réside pas dans sa présence brutale (comme les excréments) mais dans le sens qu'elle a revêtu par la culture.

L'oeuvre de Sade n'est pas là pour un lecteur mais pour l'auteur qui se parle à travers un rite de purification, avec ses répétitions et ses confessions dira Simone de Beauvoir. Il n'y a pas de métaphysique dans Sade. Il reprochera toujours aux hommes d'avoir inventé Dieu. L'homme de Sade est aux prises avec la Nature et cherche continuellement à répudier la culpabilité. Sade, qui connaît Hobbes et Buffon, conçoit la Nature comme mauvaise mais, à la différence de ces derniers, ajoute qu'il faut suivre cette Nature qui est mauvaise. Le héros de Sade est soit tué, soit tueur. Le meurtre est l'expiation suprême; il n'y a de paix, chez Sade, que dans la mort. Le meurtre n'est pas l'aboutissement du plaisir mais le moyen de se défaire de sa pulsion (ce qu'on constate aujourd'hui chez certains psychotiques: on tue pour apporter à la victime le bonheur, comme l'ont fait le Fils de Sam et James Jones) où la faute est transformée en vengeance (le meurtrier de John Lennon, qui ne pouvait plus supporter l'existence de son double, étant devenu lui-même John Lennon). Chez Pasolini, le meurtre est l'aboutissement d'un processus de jouissance. Les maîtres de Salò jouissent, ils n'expient pas, ils ne s'autopunissent pas.

Dans le château des «Cent vingt Journées de Sodome» de Sade, il n'y a pas, comme Barthes le souligne, de police parce que le pouvoir est le pouvoir du fantasme et du discours. Alors pourquoi l'usage d'un attirail militaire au début de *Salò*? Pour le fascisme? Si oui, pourquoi alors leur soudaine disparition?

Plus l'action est infernale chez Sade, plus le discours est abstrait. Quand Sade parle des excréments, ceux-ci demeurent discours, littérature; tandis que ceux que Pasolini nous montre sont visuels, fumants. C'est un référent auquel on n'échappe pas. L'aspect imaginaire est annulé et la subjectivité est évacuée, comme la représentation de la matière et des corps dans le film porno. Dans *Salò*, les tortures de la fin du cercle de sang sont vues par le petit bout des jumelles du maître, aucun son ou cri ne nous atteint. Cette situation horrible prend la forme d'une consécration religieuse sans mystère. Les désirs de Pasolini sont peut-être sadiens, mais ceux de Sade ne sont pas pasoliniens. Pour paraphraser un proverbe chinois, on pourrait dire que lorsque Sade montre du doigt la lune, Pasolini regarde le doigt!

Ce à quoi Pasolini veut amener le spectateur c'est de se demander s'il a des rapports fascistes avec l'autre, c'est-à-dire des rapports de domination. Quels sont les spectateurs qui feront cette prise de conscience? Ceux qui tolèrent avec un «délice» intellectuel le film? Ceux qui ne supportent pas la vue de l'intolérable et quittent la salle? Ceux qui, mal-

Salò



gré tout, demeurent à leur place et regardent le film jusqu'à la fin?

Pour moi, on ne peut regarder *Salò* jusqu'à la fin sans effectuer une distance, en se disant que c'est du cinéma. Donc que ce n'est pas réel. Et de là l'objectif de Pasolini rate la cible. Le film devient ou bien un produit de consommation, ou bien un produit esthétique ne soulevant aucune prise de conscience. Alors la démonstration voulant que le fascisme soit repoussant et repoussé échoue parce que c'est le film lui-même qui subit ce sort et qui est rejeté.

On ne peut donc apprécier *Salò* qu'intellectuellement, le louer qu'avec sa tête mais pas avec ses tripes et c'est un autre échec qu'on doit débiter à Pasolini puisque, pour dénoncer le fascisme, il faut comme le dit Bertolt Brecht, passer d'abord par les sentiments.

Parce que Pasolini évoque une figure partielle et partielle de Sade et du fascisme, le cinéaste provoque chez le spectateur un rejet du film plutôt qu'un rejet du fascisme. Parce qu'il impose une violence soutenue et démesurée au spectateur, il reproduit ce qu'il dénonce, c'est-à-dire un rapport de domination.

Pasolini, rabelaisien?

À ceux qui seraient tentés d'excuser Pasolini en voyant chez lui un prolongement de Rabelais, disons tout de suite, qu'il n'en est rien. Rabelais lutte contre le dogmatisme de son époque d'accord, mais au moyen de la parodie, d'une carnavalisation des comportements: les pets et les rots sont là pour faire rire. Pas la merde de Pasolini. Chez Pasolini, le rapport à la nature est un rapport anal. Tandis que chez Rabelais le lieu central de la nature c'est le ventre: lieu de la digestion, de la maternité et du cœur. Dans *Salò*, le mouvement (emprunté à Sade) est circulaire, d'où l'utopie. Chez Rabelais le mouvement, comme chez Dante, se fait de bas en haut, le monde est stratifié, à étages, comme c'est le cas pour beaucoup d'auteurs au moyen-âge. Disons aussi que chez Rabelais, les fèces sont des éléments cosmiques épeurants qu'il faut vaincre et dont il ne faut pas en jouir.

Salò et le problème du fascisme.

En 1943, Hitler donne à Mussolini un petit territoire où il fonde sa république avec l'aide des quelques disciples qui lui étaient restés fidèles. Cette république de Salò n'était rien d'autre qu'un théâtre où Mussolini jouait au monarque depuis qu'il avait été destitué par le roi d'Italie Victor Emmanuel III avec l'appui du Grand Conseil fasciste. Ce roi, ne l'oublions pas, possédait une crédibilité énorme dans la population italienne. Celle-ci, voyant l'héritier de Garibaldi abandonner le Duce, lui a retiré sa confiance. Donc, en arrivant à Salò, Mussolini n'a plus l'appui de la bourgeoisie, pas plus que celle des prolétaires. Il n'est qu'un fantoche à la tête d'un gouvernement fantoche.

Qui sont les fascistes dans *Salò* de Pasolini? Les fascistes de *Salò*, ce sont des bourgeois qui sont les S.S. au pouvoir. Les maîtres de *Salò* sont laids, répugnants, jouisseurs de la terreur qu'ils provoquent, de la violence qu'ils infligent au corps de l'autre, de l'anéantissement de leurs victimes.

Voulant exposer le fascisme, Pasolini met en valeur le sadisme des fascistes: les maîtres représentants de la bourgeoisie (le vice) sont des pervers et criminels; tandis que le peuple (la vertu) est naïf et raisonnable. Cette perception manichéenne de la réalité du phénomène fasciste ne nous renseigne en rien sur ce qu'est le fascisme avec ses dangers et son influence.

Pasolini ignore tout l'aspect spectacle, opéa-bouffe dira Macciocchi, à travers lequel le fascisme a élaboré toute sa technique du pouvoir. Hans Jürgen Syberberg, qui a fait un film sur le nazisme et le fascisme intitulé *Hitler, un film d'Allemagne*, dit: «Hitler a fait de la politique en tant qu'art, pour lui, faire de la politique, c'était faire de l'art, et dans le fond, il a organisé toute la guerre comme une conséquence du fait qu'il avait déjà commencé le spectacle... avec les olympiades, et après il lui a fallu faire une guerre pour pouvoir la regarder chaque soir sous la forme d'actualité filmée.» (*Cahiers du Cinéma*, no 292, 1978, p. 11).

Mussolini a développé avec beaucoup de soins l'aspect spectacle pour séduire les masses. Dieu donne le pain, Mussolini le protège, disait-on. La langue du Duce est celle que désirent les masses. Mussolini sur son balcon pleure, joue, crie, séduit mais jamais avec humour. C'est le langage de la misère sexuelle dira Wilhelm Reich. Si le fascisme fonctionne, ce n'est pas, pour reprendre la théorie de



Salo

Reich dans *La Psychologie de masse du fascisme*, à cause de son aspect réactionnaire mais parce que son idéologie a une correspondance «avec la structure moyenne d'une large couche d'individus nivelés par la masse».

La question importante n'est pas seulement de montrer que les fascistes sont des criminels sadiques, comme le fait Pasolini dans son film, mais aussi et surtout d'expliquer pourquoi des millions d'individus sont trompés et applaudissent à leur propre perte.

La bourgeoisie a participé, bien sûr, à la montée du fascisme à partir de son idéologie conservatrice et de son apolitisme. Cette attitude, Reich l'explique de la façon suivante: la répression des besoins matériels amène la révolte, par contre, la répression des besoins sexuels produit un refoulement dans le psychisme de l'individu. Ce refoulement

se manifestera dans le comportement de la personne par l'intériorisation, à travers des défenses morales, des schèmes conservateurs provoquant la peur de la liberté, la valorisation de l'idéologie réactionnaire. Donc le refoulement sexuel renforce l'apolitisme et crée un refoulement de l'autoritarisme où l'agressivité de l'individu devient sadique et créera un intérêt très grand pour le militarisme dans lequel est valorisé l'exhibitionnisme par l'uniforme et la parade.

Et Bergman vint

Baucoup de films dénoncent le fascisme. Outre les films-documents du type *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, il y a *Ossessione* de Luchino Visconti, qui valut à son auteur d'être condamné à mort par les fascistes, *1900* de Bernardo Bertolucci, les problématiques *Portier de nuit* de Liliana Cavani et *Lacombe Lucien* de Louis Malle, *Les Damnés* de Luchino Visconti, *Le Tambour* de Volker Schlöndorff et plusieurs autres. J'aimerais cependant m'attarder sur un film qui présente avec une force peu commune ce qu'est la terreur fasciste. Il s'agit de *L'Oeuf du serpent* d'Ingmar Bergman.

Ce film étouffant de Bergman porte sur la peur. Berlin, 1923, est un monde à la dérive. Deux personnages, Abel et Manuela, vivent dans la détresse la plus complète. Il n'y a pas d'échappatoire, la misère exige ses victimes. Dieu n'entend plus l'aide qu'on implore de lui. Il a abandonné ce monde pourri (un prêtre va même jusqu'à demander l'absolution à la fille qui vient lui demander de l'absoudre). L'amour et la grâce ont quitté le cœur des gens. C'est la peur qui occupe maintenant toute la place.

La terreur est là, partout. On s'amuse d'une façon vulgaire, c'est le plaisir du désespoir. On ne respecte plus rien: ni l'autre, ni soi-même, on va même dépecer un cheval en pleine rue pour manger. Tous ont peur. Même les tortionnaires, qui exploitent cette peur par la démesure scientifique, tremblent. Les gens au pouvoir (comme le policier) ont conscience d'être coincés dans un engrenage dont ils ne contrôlent pas la machine. Personne n'échappe à la terreur. Le mal est partout.

La solitude de l'homme est totale. Tous s'examinent en silence. Abel Rosenberg, citoyen américain et juif lui-même, afin d'exorciser sa peur ira

jusqu'à briser la vitrine d'un marchand juif. Mais il ne fait que se mutiler lui-même et cherche à noyer son angoisse dans l'alcool sans y arriver. Quand Abel découvre les expériences scientifiques du savant fasciste qui annonce le sadisme des camps de concentration, le monde alors culbute dans l'horreur totale.

À mon avis, le film de Bergman rejoint beaucoup mieux la réalité horrifiante du fascisme que le film de Pasolini puisque Bergman nous fait ressentir avec justesse et acuité que ce que nous avons à craindre, c'est l'infiltration sournoise de la monstruosité qui entre partout, par tous les pores d'un système en décomposition. Et que la misère humaine est un milieu de culture des plus fertiles pour la venue de la terreur.

* * *

Dénoncer le fascisme exige qu'on explique l'époque où il se manifeste, la situation qui a permis que cette idéologie prenne naissance et fonctionne. «Une théorie du fascisme ne pourrait donc sortir que de l'étude de toutes les formes de fascisme, latentes ou ouvertes, bridées ou triomphantes. Car il y a plusieurs fascismes, dont chacun recèle des tendances multiples, parfois contradictoires, et qui peuvent évoluer jusqu'à changer certains de leurs traits essentiels. Définir le fascisme, c'est le surprendre dans cette évolution, c'est sai-



L'Œuf du serpent, d'Ingmar Bergman

sir, dans un pays donné et à une époque donnée, sa différence spécifique. Le fascisme n'est pas un sujet dont on n'a qu'à chercher les attributs, mais les résultats de toute une situation, dont il ne peut être séparé. Les erreurs des partis ouvriers, par exemple, font partie de la définition du fascisme au même titre que son utilisation par les classes possédantes». (A. Tasca, *Naissance du fascisme*, cité par Renzo de Felice dans *Comprendre le fascisme*, Seghers, 1975, p. 226.)

Dans *Salo*, Pasolini effectue une torsion de Sade et une torsion du fascisme. Lorsqu'il vise le fascisme dans son film, il atteint Sade et en voulant faire un film contre le fascisme, il fait un film sadien.

\$100 millions de films tournés à Montréal

Il s'est tourné pour \$100 millions de productions cinématographiques à Montréal au cours de l'année, soit environ 60 pour 100 de la production canadienne. De ce nombre, les équipes de production de 18 longs métrages, 15 courts métrages, 18 messages publicitaires et 14 productions de télévision ont eu recours aux services de la Ville par l'entremise de CIDEM-Cinéma.