

Les décennies ont passé, les regards se sont peu à peu habitués à l'horreur au point de s'anesthésier, mais l'ultime long-métrage de Pier Paolo Pasolini n'a rien perdu de sa capacité à détruire le spectateur venu se frotter à sa relecture de Sade. Dans le désert sensoriel ambiant des salles obscures, la version restaurée de *Salò ou les 120 journées de Sodome*, distribuée par Solaris Distribution depuis le 1^{er} juin, va à coup sûr souiller de nouvelles âmes.

SALÒ OU
LES 120 JOURNÉES
DE SODOME

**120 JOURNÉES
EN ENFER**



PAR FRANÇOIS CAU. Propos de Pupi Avati, René de Ceccatty et Hélène Godin recueillis par l'auteur. Merci à Federica Delmastro et Valérie Guiter.

Autant jouer cartes sur table : il est aujourd'hui impossible de ressentir l'horreur viscérale de **Salò ou les 120 journées de Sodome** telle qu'elle fut reçue à l'époque de ses premières projections, à la fin de l'année 1975. René de Ceccatty, traducteur de Pier Paolo Pasolini et auteur de nombreux essais sur son œuvre, se rappelle. « J'ai découvert le film à sa première au Festival de Paris, fin novembre au Théâtre de Chaillot. L'atmosphère était terrible, la mort de Pasolini avait eu lieu trois semaines plus tôt. C'était une véritable cohue, beaucoup de spectateurs réclamaient d'arrêter la projection. Il était impossible de ne pas faire le lien entre ces images violentes et celles du vrai corps de Pasolini massacré, qui avaient été diffusées en première page du journal allemand Stern, même si ça passait par le filtre des médias et donc par une forme de mise en scène. Les visions fantasmatiques de Sade trouvaient brusquement une réalité. » Pupi Avati, coscénariste non crédité des deux versions du script de **Salò**, confesse n'avoir jamais tenu au-delà du premier quart d'heure du film. « J'ai essayé de le voir deux fois, mais je n'y suis jamais arrivé. J'ai compris qu'on

avait écrit une sorte de film meurtrier, comme un présage, une prophétie. » Les cinéphiles déviants contemporains, biberonnés au torture porn, trouveront certainement à redire sur la réputation d'un film qui attend ses dix minutes finales pour entrer dans le vif de la réelle violence graphique, et semble se complaire dans des débats artistiques incessants entre bourgeois décadents. La puissance de **Salò** réside justement dans sa capacité à avancer masqué, à inclure l'horreur dans une forme de quotidienneté insouciance, banale. Pour Hélène Godin, chercheuse spécialisée en cinéma extrême, « c'est comme le roman de Sade, une enfilade de scènes où, dans l'absolu, il ne se passe pas grand-chose. Mais il y a une ambiance malsaine permanente, l'aspect granuleux de la pellicule est incroyable, tu en sors dans un état indescriptible, frappé d'une grande tristesse. » La mécanique de domination s'instaure dès l'arrivée des futurs suppliciés au château : le monde extérieur les croit morts, leur conception de la liberté n'a plus cours. Ces jeunes femmes et hommes ne serviront qu'à illustrer les théories de leurs tortionnaires dans les différents cercles infernaux traversés. Cette déshumanisation hantera l'horreur des années 2000 et sa fascination pour la torture.





SADE, DIS-MOI

En 1969, Pier Paolo Pasolini sort **Porcherie**, un film-dispositif étrange pouvant être vu comme une ultime répétition avant le grand saut. Dans la première partie, un jeune homme errant aux abords de l'Etna se livre au cannibalisme, à mi-chemin entre la suggestion et les fulgurances gore. Dans l'autre partie, deux fascistes dissertent à bâtons rompus jusqu'à ce que le fils de l'un se fasse dévorer par des porcs d'élevage. Ces deux récits profondément dissemblables se nourrissent l'un l'autre par le jeu d'un montage joueur, puissamment ironique. Une forme de désespoir s'y exprime de manière presque désinvolte, comme si le chaos était confronté à une logique froide et forcément funeste. Deux ans plus tard, une anomalie se produit : **Le Décaméron**, adaptation omnibus de Boccace, rencontre un grand succès populaire. Il en ira de même pour les deux films suivants, **Les Contes de Canterbury** (1972) et **Les Mille et une nuits** (1974), où rayonne une même sensualité solaire. Cette « Trilogie de la Vie », Pier Paolo Pasolini la renie immédiatement une fois bouclée. Pour lui, ce succès ne peut qu'être une incompréhension mutuelle, pire, un raté de sa part. Le projet d'adaptation des *120 journées de Sodome* du Marquis de Sade lui tombe dessus par hasard, alors qu'il finit le montage des *Mille et une nuits*. L'idée vient à la base d'un attaché de presse star, Enrico Lucherini, suite au succès du *Décaméron*. La compagnie Euro International mandate trois scénaristes : Claudio Masenza, Antonio Troisi et Pupi Avati. Ce dernier souffle le nom

Ci-dessus :
Le Duc (Paolo Bonacelli) initie ses protégés aux joies de la torture.

À gauche :
Les quatre maîtres du jeu sur le point d'exécuter un garde souillé par la déliquescence ambiante.

de Sergio Citti pour la réalisation après avoir vu ses **Histoires scélérates** (1973), mais pour parvenir à le contacter, il faut passer par son mentor et collaborateur, Pier Paolo Pasolini, lequel se montre peu impressionné par le script et demande à lire le matériau de base. « *Le livre était interdit à l'époque en Italie, on ne le trouvait que sur les marchés d'occasion* » rappelle Pupi Avati. « *J'ai décidé de l'apporter moi-même à Pasolini. J'ai frappé à sa porte, c'est lui qui m'a ouvert, il m'a demandé qui j'étais, je lui ai répondu : "J'ai écrit ce scénario que vous n'aimez pas." Il a ressenti ma frustration et m'a fait entrer, très gentiment. On était tous les deux de Bologne, on a sympathisé. Il m'a proposé de l'aider à réécrire le scénario avec lui et Sergio Citti.* » Très rapidement, la seconde mouture sort du cadre sadien. « *Pasolini m'a donné son édition des Fleurs du Mal de Baudelaire, où il avait noté toutes les phrases qu'il voulait incorporer au scénario, que des phrases très violentes. C'était terrible à écrire parce que Pasolini voulait faire le film le plus violent possible, l'équivalent cinématographique du Requiem de Mozart. Quand Sergio Citti lui disait qu'il exagérait, Pasolini lui disait qu'il fallait au contraire persévérer dans cette voie. On écrivait ces scènes atroces de coprophagie, et dans le même temps, la mère et la nièce de Pasolini venaient nous demander : "Les aubergines, vous les préférez frites ou avec des tomates ?" Ces deux réalités coexistaient. Autant j'avais pu souffrir sur des scripts écrits pour des réalisateurs mineurs, à essayer de deviner leurs intentions, autant Pasolini savait parfaitement ce qu'il voulait, comme tous les grands cinéastes.* »

LE SANG NOIR

La faillite d'Euro International enterre provisoirement le projet. Pasolini tente de monter une adaptation de la vie de Saint Paul, projet qui lui tient à cœur. Des discussions sont engagées avec Marlon Brando mais la production est finalement abandonnée. Pupi Avati croise le réalisateur dans un restaurant romain peu de temps après, l'enjoint à se remettre à l'œuvre sur *Salò*, sans se douter qu'il le voit pour la dernière fois. Le film va se nourrir de la défiance de l'adhésion du public à sa *Trilogie de la Vie*. Pour René de Ceccatty, « il avait l'impression d'entrer dans un mouvement qu'il n'arrivait plus à contrôler, il pensait s'être trompé d'une certaine manière dans son idée de la libération sexuelle. Pasolini était très inquiet politiquement de ce que devenait l'Italie, et dans le même temps, il avait dans sa vie privée perdu beaucoup d'espoir. Sa rupture avec son compagnon, Ninetto Davoli, a beaucoup compté. Il avait trouvé une sorte d'apaisement dans ce compagnonnage avec quelqu'un qui correspondait à ses fantasmes et qui, en même temps, pouvait l'accompagner dans la création. Cette perte a beaucoup compté dans son rapport à la sexualité. » Entre la sortie du *Décameron*, la première mouture du scénario de *Salò* et le lancement officiel de la production, l'Italie a plongé dans l'horreur rémanente des Années de plomb, où le quotidien se partage entre les attentats, les enlèvements, les viols, les meurtres. Comme Pupi Avati se le remémore, « la peur était partout. On la respirait, l'air était lourd. Ces événements très violents ont imbibé la moindre production, ça faisait partie de la vie. Le protagoniste de cette époque-là, c'était le Mal. » Si cette atmosphère mortifère inspire au giallo son esthétique baroque, ses

Sur cette double page, de gauche à droite : Une petite gigue pour accompagner les atrocités finales.

En prélude au cercle de la merde, les captifs sont traités comme des chiens...

explosions de couleurs et ses spectaculaires embardées de mise en scène, *Salò* fait office de contrepied radical, comme le souligne Hélène Godin : « C'est un film très triste, colorimétriquement parlant. J'ai été particulièrement marquée par la scène finale, à l'étalement très plat. En histoire de l'Art, on parle de tons rompus, il s'agit de faire ressentir la perception d'une couleur par petites touches d'autres couleurs, et ça donne cette espèce de sépia qu'on voit à travers les jumelles à la fin. Même le sang qui jaillit est noir. C'est censé être le climax, ce qui se passe est horrible, et c'est juste blafard, comme si Pasolini prenait des photos, des instantanés, mais déjà obsolètes, déjà vieillis. En parallèle, tu as le suicide de la pianiste, avec ce plan dingue où l'herbe verte et son sang rouge essaient de se rejoindre en couleurs complémentaires, et ça ne marche pas, comme s'il était impossible de faire ressortir la couleur. Il y a cette grande salle rouge et noire, des petites nuances comme dans la scène du mariage, mais c'est tout. »

LE BRUIT DES BOTTES

Selon René de Ceccatty, ce parti pris n'est pas une démission mais une profession de foi. « Pasolini avait une idée extrêmement précise de l'image, du décor, de tous les éléments présents dans le cadre, il faisait des choix nourris de culture picturale. Cet esthétisme n'a pas du tout disparu dans *Salò*, mais il n'est pas lyrique ou irréaliste. C'est froid, distant, glacé, avec très peu de tons chauds, même les scènes extérieures sont dans une grisaille terrible, les paysages ne sont pas magnifiés... C'est un monde anti sensuel, la sensualité doit disparaître alors qu'elle était éclatante dans la *Trilogie de la Vie*. » Il y a, enfin, cette décision de transposer



l'intrigue imaginée par le Marquis de Sade dans la république fantôme de Salò, dernier soubresaut d'un fascisme mussolinien avec lequel la société italienne n'a pas encore soldé ses comptes, tant s'en faut. « Dans ses essais *Lettres luthériennes* et *Écrits corsaires* » poursuit René de Ceccatty, « Pasolini insiste énormément sur le fait que le fascisme n'est pas mort, parce que les responsables n'ont jamais été poursuivis, ils ont continué d'exercer leur métier après la guerre. Il pensait en outre que la démocratie chrétienne était une autre forme de fascisme. C'était un rappel, pour montrer que le fascisme n'était pas complètement derrière eux. »

Le Jardin des Finzi-Contini de Vittorio De Sica (1970) aborde le sujet de façon habile en mariant la petite et la grande Histoire. Bernardo Bertolucci l'évoque de biais dans **Le Conformiste** (1970) puis de façon presque cartoonnesque dans **1900** (1976), à travers les vociférations et la violence gratuite sur chaton du personnage de Donald Sutherland. **Salò ou les 120 journées de Sodome** va s'approprier le sujet et le pousser jusqu'à l'abstraction. Si Pupi Avati confesse ne pas avoir apprécié cette assimilation entre

fascisme et sadisme, pour Hélène Godin, « Pasolini ne travaille pas tant sur la relation directe entre les deux que sur l'isolement que provoque une idéologie politique quand elle génère un entre-soi qui n'est pas remis en cause par d'autres modes de pensée. La réflexion que mène Pasolini porte sur le pouvoir en lui-même et sa radicalité, qui va se présenter sous une forme de violence très prononcée pour pouvoir s'imposer. Dans son livre *Sade et le cinéma : regard, corps et violence* édité par Rouge Profond, Alberto Brodesso laisse entendre que la violence n'est pas là comme moyen mais comme résultat. Le résultat d'une frustration engendrée par la défaite prochaine du camp de Mussolini. C'est la fin du monde qui se profile, et ça se voit dans l'exploitation que fait Pasolini de l'espace du château, une villa reculée, vide, où on va tout détruire, y compris ce qui est humain, avant de prendre la fuite. » Tout doit disparaître, y compris la littérature elle-même. Pasolini fait de ses bourreaux bourgeois des individus éduqués, raffinés, versés dans l'art de la rhétorique, de la citation. Il se développe dans leurs interactions un méta récit truffé d'analyses de Sade imbriquées les unes dans les autres, dont le corpus finit par former un commentaire distancié des événements ainsi qu'un désamorçage de tout appareil critique. Sur le papier, la démarche, totalement contrôlée, pourrait paraître cynique et facile. À l'écran, elle ne fait qu'ajouter une couche d'effroi théorique.

DERNIÈRES VOLONTÉS

Pour les gardiens du temple du « Divin Marquis », l'approche de Pasolini ne convainc pas, comme le rappelle René de Ceccatty. « Michel Foucault a écrit une critique avant même d'avoir vu le film, dans laquelle

« L'esthétisme de Pasolini n'a pas du tout disparu dans Salò, mais il n'est pas lyrique ou irréaliste. (...) C'est un monde anti sensuel, la sensualité doit disparaître, alors qu'elle était éclatante dans la Trilogie de la Vie. »

René de Ceccatty





il affirmait que le propre de Sade, c'est d'avoir une image mentale, et que la représenter de manière réaliste en dénaturait l'effet. C'était aussi le point de vue de Roland Barthes, qui ajoutait que les fascistes et les nazis étaient des fonctionnaires du Mal, et qu'ils ne pouvaient pas être intégrés à un univers fantasmatique comme celui de Sade. Mais c'étaient des positions intellectuelles, pas du tout morales, ni même des condamnations. » En dehors du fameux terrain des idées, les condamnations n'ont toutefois pas tardé à pleuvoir, dans des torrents de boue encore humides aujourd'hui. En Italie, **Salò** est exploité trois semaines avant d'être interdit. En Angleterre, un cinéma de Soho se risque à le projeter sans demander de visa, et la police intervient au bout de quelques jours. En France, sa diffusion est dans un premier temps cantonnée à un seul cinéma où se pressent les curieux, à l'heure où la pornographie s'étale pourtant partout. En Australie, le film est interdit jusqu'en 1993, puis de nouveau en 1998.

Aujourd'hui encore, les rétrospectives de l'œuvre de Pier Paolo Pasolini occultent souvent ce dernier long-métrage de leur programmation, et ses projections soulèvent des protestations des ligues de vertu. La sidération causée par **Salò ou les 120 journées de Sodome** perdure depuis près d'un demi-siècle, le long-métrage baignant toujours dans une aura glaçante d'œuvre terminale. Pour Pupi Avati, « on était arrivés avec ce film à un niveau au-delà duquel on ne pouvait pas aller. Comme Dante Alighieri avec *La Divine comédie*, il se conclut au sommet, avec la vision de Dieu. Dante ne pouvait que mourir après l'avoir écrit, et Pasolini n'aurait pas pu faire d'autre film après **Salò**. Son souhait était d'aller là où personne n'avait jamais osé se rendre. D'**Accatone** à **Salò**, il y a tout un parcours de vie. **Accatone** résonne d'une grande poésie, c'est un opéra de joie, **Salò** un reflet de la mort. » René de Ceccatty ne se montre pas aussi catégorique. « On juge **Salò** comme un testament, et c'est assez ennuyeux parce que Pasolini avait tout de même d'autres projets : sa biographie de Saint Paul à laquelle il tenait, **Porno-Théo-Kolossal**, qui était dans un registre différent, et il était au tiers de l'écriture de *Pétrole...* **Salò** n'était sans doute qu'une étape, son regard allait probablement évoluer dans une autre direction, sur une vision moins épouvantable des rapports humains. » L'assassinat de Pasolini nous prive de nombreuses œuvres inachevées, de combats éditorialistes passionnés contre la société des années 1980 qui se profilait, et nous laisse à jamais prisonniers de cette ultime vision du monde, dépressive, étouffante, scabreuse. Un film récent a néanmoins tenté de nous libérer de ce cercle infernal, le touchant **Pasolini** d'Abel Ferrara (2014), qui montre un cinéaste toujours en pleine effervescence créative à quelques heures de sa mort.

Salò constitue à la fois le sommet de la transgression derrière lequel cavale le cinéma d'exploitation de l'époque, le baroud d'honneur d'un cinéaste au summum – à son corps défendant – de sa popularité, et le chant du cygne d'une industrie condamnée à court terme.

À gauche, de haut en bas : La nudité devient clinique, le sexe mécanique et punitif.

Une parodie de scène de noces, et son banquet excrémental...

L'IMPOSSIBLE DESCENDANCE

Après **Salò ou les 120 journées de Sodome**, le cinéma italien s'est retrouvé dans une impasse en matière d'évocation du fascisme et de représentation de la violence. Il ne restait de toute façon que peu d'années à cet Âge d'Or avant que la télévision clinquante façon Berlusconi ne vienne saborder son hégémonie et le rendre impotent. **Salò** constitue à la fois le sommet de la transgression derrière lequel cavale le pléthorique cinéma d'exploitation de ces années brutales, le baroud d'honneur d'un cinéaste au summum – à son corps défendant – de sa popularité, et le chant du cygne d'une industrie condamnée à court terme. Pour Hélène Godin, « peu de films italiens ont exploré par la suite les thématiques érotiques et politiques, et c'est pour ça que **Salò** est entré dans l'Histoire du cinéma. Les nombreux espoirs et déceptions qui ont ourlé le film, les procès, les passages par la censure, tout ça a fait de lui un mythe rarement égalé. » Si l'ombre de **Salò** plane sur les expérimentations du torture porn

des années 2000 ou sur la saga atroce des **Men Behind the Sun**, son héritage direct est pour le moins diffus. « Sur le traitement grandiloquent du pouvoir et de la violence » reprend Hélène Godin, « il y aura le **Caligula** de Tinto Brass : le système est corrompu, les corps sont disloqués, on est dans le nihilisme, dans une mécanique qui va dévorer tout le monde, symbolisée par cette machine infernale qui avance et décapite les prisonniers enterrés dans le sol. On peut trouver des échos dans le questionnement du politique et de l'érotique dans le cinéma underground japonais des années 1980, et par la suite dans la pornographie et le cinéma extrême des années 1990 et surtout 2000, mais les véritables expérimentations corporelles – au sens pasolinien du terme –, celles qui jouent sur l'ambiance et la matérialité physique, vont demeurer assez confidentielles. Je pense en Italie à Marco Malattia et sa série des **Channel 309** ; des films,

disons-le, insoutenables. Je pense à **Begotten** d'E. Elias Merhige, ou encore au travail hallucinant de Marian Dora, qui façonne des esthétiques corporelles de la maladie avec une rare profondeur, dans tous les sens du terme. » Tous ces films, ainsi que ceux d'autres enfants de **Salò** plus ou moins assumés comme Gaspar Noé ou Nikos Nikolaidis, ont en commun un goût ambigu pour la surenchère, pour la représentation frontale de la violence, là où le film de Pasolini joue avec, comme le rappelle René de Ceccatty. « Un très beau texte d'Alberto Moravia insiste sur le fait qu'on voit les scènes finales, les plus violentes, à travers des jumelles, et que cette mise à distance est caractéristique de tout le film, du rapport de Pasolini avec ce qu'il représente. C'est le signe que la violence à l'écran ne doit pas être prise directement, qu'elle doit être réinterprétée. Mais ça reste un film extrêmement dangereux. » Pour toutes ces raisons et d'autres encore, liées à votre propre vécu, votre regard et votre sensibilité, cette ressortie en salles est l'un des événements de l'année. ■