

LA DISPARITION DES LUCIOLES

Jean-Paul Curnier

Editions Lignes | « Lignes »

2005/3 n° 18 | pages 63 à 80

ISSN 0988-5226

ISBN 2849380431

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-lignes-2005-3-page-63.htm>

Pour citer cet article :

Jean-Paul Curnier, « La disparition des lucioles », *Lignes* 2005/3 (n° 18), p. 63-80.
DOI 10.3917/lignes.018.0063

Distribution électronique Cairn.info pour Editions Lignes.

© Editions Lignes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

JEAN-PAUL CURNIER

La disparition des lucioles

*« Mais seule la révolution sauve le passé.
Quand il ne restera plus rien du monde
classique, quand tous les paysans et les artisans
seront morts, quand l'industrie aura fait tourner
sans répit le cycle de la production et de la
consommation, alors notre histoire sera finie. »*

P. P. Pasolini, *La Rabbia*, 1963

*« La réalité nous lance un regard de victoire,
intolérable : son verdict est que tout ce que nous
avons aimé nous est enlevé à jamais. »*

P. P. Pasolini, *Écrits corsaires*, 1975

Nous sommes en janvier-février 1941, Pasolini n'a pas tout à fait dix-neuf ans lorsqu'il écrit dans une lettre à son ami Franco Farolfi : *« Il y a trois jours, Paria et moi sommes descendus dans les recoins d'une joyeuse prostitution, où de grasses mamans [...] nous ont fait penser avec nostalgie aux rivages de l'enfance*

innocente. Nous avons ensuite pissé avec désespoir. [...] La nuit dont je te parle nous avons dîné à Paderno, et ensuite dans le noir sans lune, nous sommes montés vers Pieve del pino, nous avons vu une quantité énorme de lucioles qui formaient des bosquets de feu dans les bosquets de buissons, et nous les envions parce qu'elles s'aimaient, parce qu'elles se cherchaient dans leurs envols amoureux et leurs lumières, alors que nous étions secs et rien que des mâles dans un vagabondage artificiel. J'ai alors pensé combien l'amitié est belle, et les réunions de garçons de vingt ans qui rient de leurs mâles voix innocentes, et ne se soucient pas du monde autour d'eux, poursuivant leur vie, remplissant la nuit de leurs cris. Leur virilité est potentielle. Tout en eux se transforme en rires, en éclats de rire. Jamais leur fougue virile n'apparaît aussi claire et bouleversante que quand ils paraissent redevenus des enfants innocents, parce que dans leur corps demeure toujours présente leur jeunesse totale, joyeuse¹. »

Puis, presque immédiatement après : « [...] Ainsi étions-nous, cette nuit-là : nous avons ensuite grimpé sur les flancs des collines, entre les ronces qui étaient mortes et leur mort semblait vivante, nous avons traversé des vergers et des bois de cerisiers chargés de griottes, et nous sommes arrivés sur une haute cime. De là, on voyait très clairement deux projecteurs très loin, très féroces, des yeux mécaniques auxquels il était impossible d'échapper, et alors nous avons été saisis par la terreur d'être découverts, pendant que des chiens aboyaient, et nous nous sentions coupables, et nous avons fui sur le dos, la crête de la colline. »

1. P. P. Pasolini, Lettre à Franco Farolfi (Bologne, janvier-février 1941), *Correspondance générale, 1940-1975*, Paris, Gallimard, 1991, p. 37.

Le 1^{er} février 1975, neuf mois avant sa mort, il écrit dans le *Corriere della Sera* un assez long article politique polémique à propos de l'héritage du fascisme, intitulé « Le vide du pouvoir en Italie » : où on lit alors ceci : « *La vraie confrontation entre "les fascismes" ne peut donc pas être "chronologiquement" celle du fascisme fasciste avec le fascisme démocrate-chrétien, mais celle du fascisme fasciste avec le fascisme radicalement, totalement et imprévisiblement nouveau qui est né de ce "quelque chose" qui s'est passé il y a une dizaine d'années.*

« *Puisque je suis un écrivain et que je polémique ou, du moins, que je discute avec d'autres écrivains, que l'on me permette de donner une définition à caractère poético-littéraire de ce phénomène qui est intervenu en Italie en ce temps-là. Cela servira à simplifier et à abrégé (et probablement aussi à mieux comprendre) notre propos.*

« *Au début des années soixante, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (flewes d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles. (Aujourd'hui, c'est un souvenir quelque peu poignant du passé : un homme de naguère qui a un tel souvenir ne peut se retrouver jeune dans les nouveaux jeunes, et ne peut donc plus avoir les beaux regrets d'autrefois).*

Ce « *quelque chose* » qui est intervenu il y a une dizaine d'années, nous l'appellerons donc la « *disparition des lucioles* ». »

Quel est donc ce moment que désigne la « *disparition des lucioles* » ? Celui de l'installation d'un système empoisonné de dictature consumériste et capitaliste moderne, de mercantilisme à outrance, de tolérance en tous sens et d'hédonisme

forcené conduisant à la mort certaine de ce qui, dans le monde et l'humanité, pouvait encore être aimé. Toute l'œuvre de Pasolini est construite sur cette protestation, sur cette exécration, sur cette condamnation multiforme de l'hédonisme marchand qu'il qualifiera un jour – au risque de déclencher une hostilité haineuse qui le harcèlera jusqu'à la fin – de fascisme pire que le précédent puisqu'il réussissait sans le moindre accroc là où l'autre avait échoué, c'est-à-dire dans l'asservissement de tous et de tout.

La « *disparition des lucioles* » ne dit pas seulement le regret d'un temps où le monde avait une réalité propre avant que le commerce ne lui en donne un jour une autre, où la réalité du monde était aussi son charme ; elle est, pour Pasolini, l'allégorie de la disparition de la beauté dans le monde et de la beauté des corps en particulier, de la possibilité de l'amour plus exactement. Et cela ne peut être mis au compte d'un quelconque passéisme. Que la beauté ait disparu ne suppose pas que tout ce qui existe désormais est objectivement laid, mais que la transformation progressive de toute existence vivante en objet (ce sera le thème sous-jacent du film *Salò* et de l'ensemble des textes polémiques de Pasolini) est une horreur devant laquelle il est normal d'avoir peur et de ressentir du dégoût. C'est dans l'Europe entière, et pratiquement au même moment, que les lucioles ont disparu. Elles étaient une étrangeté nocturne fascinante et tout ensemble une expérience d'immersion dans un temps continu qui nous reliait à l'aube de l'humanité par une même émotion devant ces étoiles dansantes descendues à hauteur de visage, ces lumières amoureuses se poursuivant dans la nuit comme des êtres surnaturels.

Ce rejet de l'époque – intransigeant et sans réserve – qui parcourt toute son œuvre, ce n'est pas, comme on l'entend dire quelquefois avec une légèreté mondaine d'écervelé, l'aspect « engagé » de Pasolini, comme si l'engagement était une chose séparée et identifiable en tant que telle ; c'est l'œuvre même, c'est sa puissance, sa nécessité interne, sa raison d'être : « *Les actions de la vie / ne seront que communiquées, / et seront, elles, la poésie, / puisque, je te le répète, / il n'y a pas d'autre poésie que l'action réelle...* », écrit-il en 1966 à New York dans *Qui je suis*, autoportrait en forme de poème. C'est peu dire ou ne dire rien que de classer Pasolini comme cinéaste, poète, dramaturge et écrivain engagé. Cela n'a aucun sens en vérité. Pasolini est un homme insurgé et sans la moindre intention de composer avec son temps ou avec les pouvoirs existants ni de négocier quoi que ce soit ; il est, en tant qu'être et artiste, cette insurrection ; il est, plus exactement encore, le poète de cette insurrection dans tout ce qu'il a pu faire et entreprendre. Et ce n'est pas un moindre signe de ce qu'il entendait dénoncer qu'on ne veuille parler, la plupart du temps, que du cinéaste, avec tout ce que cela comporte de ragots sirupeux et de niaiseuses pluies de paillettes, là où se trouvaient un écrivain, un poète, un dramaturge, un essayiste et surtout un homme engagé dans une myriade épuisante de querelles publiques avec les mensonges et les bassesses de son temps. Tant sont surpris aujourd'hui d'apprendre que Pasolini ait pu être toutes ces choses en même temps qu'il semble salutaire de le citer outre mesure, ne serait-ce que pour faire entendre la pensée qui commande ce que beaucoup, en France en particulier, n'ont ni pu ni su voir dans des films où ils cherchaient candidement un divertissement à la mesure de leur standing de petits-bourgeois esthètes et avisés.

Quelque chose trouble l'esprit chez Pasolini, indéniablement : une façon singulière, une manière d'être, de faire et de dire, un *modus* qui lui est particulier. Et ce quelque chose est essentiel. Pas pour ce qui concerne sa personnalité ou son œuvre, absolument multiforme comme on devrait le savoir, mais au-delà. Ce « quelque chose » résiste à la perception immédiate ; et c'est dans le travail de la langue, dans l'organisation de l'argument, le mélange des niveaux, l'hétérodoxie du discours sans doute, qu'on a quelque chance de le découvrir. Mais ceci pour autant ne le caractérise pas. Ce « quelque chose » qui trouble le lecteur est logé dans la matière de l'énoncé comme dans celle du poème, du dialogue ou du film pasoliniens, c'est une sorte de mode de composition, d'hétérogénéité interne, qui nous fait, par exemple, résister à l'auteur tout en partageant par ailleurs ce qu'il dit, ou, à l'inverse, nous fait refuser en bloc l'argument tout en partageant l'intention, le fil conducteur qui le soutiennent, ou qui nous fait trouver Pasolini opportunément réactionnaire tout en ne nous reconnaissant aucune forme de familiarité avec ce qui est dit.

Il y a là quelque chose d'étrange et qui génère un mélange de distance et de sympathie, qui fait de l'écrit une arme par destination mais sans doute pas le portrait d'un homme. Pasolini est comme un projectile humain lancé par Pasolini lui-même à la figure de son époque et de ses semblables. Pasolini est en somme le nom que l'on peut donner – avec lui – à ce projet de jeter un être humain sans contrôle, sans autocensure, sans masque ni précaution dans l'atelier de trucage où s'élaborent les malversations, les mensonges et les mascarades des pouvoirs. C'est pourquoi Pasolini n'est pas réductible à un style, à une continuité d'œuvre (sinon celle, politique et

littéraire, du harcèlement du fascisme sous ses diverses variantes contemporaines), de thème ou d'esthétique. Il est ce scandale qui consiste à construire une notoriété artistique incontestable et tout à fait remarquable comme lieu où se tenir pour un duel à mort avec les forces de dénaturation du monde et leurs représentants réels, en chair et en os. Et ce duel, il l'a livré, de plus en plus violemment, jusqu'à sa mort, usant aussi bien de son talent que de sa célébrité pour obtenir des journaux l'espace nécessaire à ce combat déchaîné. De là, on a pu mieux savoir que ce qui sous-tendait en grande partie ses prises de positions, ce qui le faisait plus que tout autre chose sortir de sa réserve, c'était sa répugnance pour le lâche et anonyme confort des « puissants » des sociétés modernes, pour la bien-pensance de gauche ou d'ailleurs, pour toute prise de position indicative de la future idéologie du pouvoir et pour tout ce qui pouvait s'avancer comme morale du consumérisme sous le discours de la libération du sexe, des habitudes, des mœurs et de tout ce qui s'ensuit.

Ce qui reste le plus troublant chez Pasolini, c'est sans doute la solitude dans laquelle il a mené son combat acharné contre la puissance d'un tel raz-de-marée ; c'est l'inépuisable énergie avec laquelle il s'est lancé dans et contre le cours de l'histoire, avec pour seuls moyens ceux de l'art, de l'écriture et de la pensée ; c'est surtout qu'il s'y soit jeté sans rien attendre en retour, sans la moindre concession possible au souci d'être aimé au moins de quelques-uns. Que signifie ce long discours amoureux qu'aucune amitié ni aucun amour concret n'incarnera jamais, sinon que c'est là le destin d'un poète, et que ce destin ne se négocie pas ; et sinon que le peuple a disparu et que cette perte est à jamais irréparable qui porte sur les

gestes, la culture, la vie d'une civilisation, jusqu'à l'allure et à la vitalité mêmes que celle-ci inspire aux corps des hommes et des femmes ? C'est ce qu'il dit, illustrant toujours l'allégorie des lucioles : « *Il était impossible que les Italiens réagissent plus mal qu'ils ne l'ont fait à ce traumatisme historique. Ils sont devenus (surtout dans le Centre-Sud) en quelques années un peuple dégénéré, ridicule, monstrueux, criminel – il suffit de descendre dans la rue pour le comprendre. [...] Moi, malheureusement, je l'aimais, ce peuple italien, aussi bien en dehors des schèmes du pouvoir (au contraire, en opposition désespérée avec eux) qu'en dehors des schèmes populistes et humanitaires. C'était un amour réel, enraciné dans mon caractère. J'ai donc vu avec "mes sens" le comportement imposé par le pouvoir de la consommation remodeler et déformer la conscience du peuple italien, jusqu'à une irréversible dégradation ; ce qui n'était pas arrivé pendant le fascisme fasciste, période au cours de laquelle le comportement était totalement dissocié de la conscience. »*

D'une certaine manière, chez Pasolini – et cela distinguera par exemple Pasolini de Debord, malgré la proximité où les placent l'un et l'autre le thème de la déchéance et de la perte du monde sous le règne sans partage de la marchandise et leurs qualités respectives de polémistes –, l'évocation d'un monde perdu et avili par « *l'hédonisme consumériste* » est régulièrement associée à une dégradation esthétique des corps, à la perte de l'amour comme élan « *innocent* » des corps les uns vers les autres. « *Innocent* » signifiant ici : sans adhésion aux comportements hédonistes modernes dictés par le nouveau capitalisme surgi de l'après-guerre. Il y a ceci de particulier chez Pasolini, et qui a empêché qu'on le classe comme écrivain

marxiste-révolutionnaire, c'est que sa pensée est à la fois rigoureusement matérialiste et fondamentalement sensualiste. Il en résulte d'ailleurs un étrange mélange qui fait que tous dialoguent avec lui, quitte à l'insulter, le menacer, le désigner comme suppôt de la décadence ou chantre de la perversion des mœurs. Pourtant, ce sensualisme est consubstantiel à son œuvre, il parle des corps et dit vouloir parler avec le corps (« *Je voudrais m'exprimer avec des exemples. / Jeter mon corps dans la lutte* », *Qui je suis*, 1966.)

De même qu'est consubstantielle à son style polémique – et cette particularité ajoute fortement au trouble déjà mentionné – une volonté de dissocier la personne et l'affection qu'il lui porte quelquefois (Moravia, Calvino, Eco...) de la violence critique qu'il lui adresse par ailleurs, quitte à reconnaître celle-ci tout à fait excessive par la suite. C'est une chose étrange qui ne désarme pas mais déroute à coup sûr l'agressivité polémique. Une sorte d'affect *a priori* est posé en ouverture du propos à partir duquel on est appelé à admettre la brutalité virile (le terme revient très régulièrement chez lui) de l'échange et des coups portés. De la sorte, prend forme une sorte d'érotisme virile et sentimentale de la critique, un érotisme du *polemos* et de l'engagement politique.

Une idée alors de dessine, qui donne un contour autre encore à la personnalité de Pasolini ; elle concerne, par-delà l'homosexualité, le sensualisme qui irradie l'ensemble de ses œuvres. Peut-être convient-il ici (mais Pasolini est loin d'être le seul dans ce cas) de renverser l'ordre courant des modes de penser : son écriture devrait moins à l'homosexualité, même lorsqu'elle ne veut plus mentionner, jusqu'à la provocation, que le désir pour les jeunes garçons, comme dans les *Lettres*

luthériennes, que l'homosexualité devrait chez lui à une perception sensuelle du monde à partir de la lecture et du sensualisme lettré ; autrement dit, l'homosexualité devrait beaucoup de ce qu'elle est à l'émotion singulière faite de l'enchaînement sans fin de variations sensitives et sensuelles qui fait le monde des lettres et de l'art.

Lutte, érotisme des affrontements sportifs et virils, masculinité « innocente » et affirmée des corps de garçons, c'est tout cela que l'on retrouve dans la description du monde perdu de Pasolini, ce monde ancien d'émotions amoureuses et d'élan gauches, sincères et sans rouerie dont il a sans doute connu réellement la fin, dans le Frioul de son adolescence, et auquel s'accordait comme sans accroc sa lecture enfiévrée des Grecs, des Latins, de l'Arioste, de Leopardi. Ce qui se dit, ce qui est à l'œuvre dans son œuvre et se réaffirme sans cesse, c'est cette chose essentielle, fondamentale : que l'art comme la pensée sont affaire de volupté, d'une forme particulière, spécifique de la volupté, et que les œuvres en sont tout ensemble l'instrument, le témoignage et le mode de transmission. Cela vaut chez Pasolini pour la politique tout autant ; comment parler autrement que sensuellement d'une sensualité disparue du monde, comment parler du sexe sans en parler d'une façon « sexuée », comment parler autrement que poétiquement d'une poésie qui a disparu des actes et des choses ?

Ce n'est pas là une simple question d'esthétique et de forme du discours, l'enjeu en est capital. Il s'agit de dégager la pensée politique de sa gangue discursive, d'y installer la conviction et l'argument sur d'autres bases que le raisonnement sec et désincarné de comptable que la bourgeoisie préfère à tout

autre. À partir des années 1970, il s'agit pour Pasolini d'engager tout ce que peut la littérature et, avec elle, la poésie et tout ce que peut le cinéma aussi dans une bataille décisive. D'autant plus décisive qu'elle concerne l'actualité et le devenir de tous, pas la distraction ou le seul plaisir des amateurs de culture. Cette bataille, c'est autour de la question des relations entre sexe et pouvoir que Pasolini voudra la mener, jusqu'à son œuvre la plus étrange, la plus vertigineuse, et sans doute la plus puissante aussi, *Salò ou les 120 journées de Sodome*.

Le sexe est, selon lui, jusqu'au « bond en avant » de la société de consommation des années 1970, en opposition de fait aux pouvoirs constitués qui prétendent gouverner les âmes et les comportements. Il est donc aussi ce par quoi le peuple se retrouve en lui-même et, se retrouvant, se fait peuple. Le peuple étant en quelque sorte ce qui se constitue au lieu de croisement du sexe et du pouvoir dans la résistance à leur conjugaison. Dans la *Trilogie de la vie* (*Le Décameron*, *Les Contes de Canterbury* et *Les Mille et une nuits*), le sexe est la forme d'intégrité du peuple, il est la manifestation première de la puissance du peuple comme puissance « innocente » de ce qu'elle est et de ce qu'elle désire, puissance étrangère à l'angoisse répètera-t-il dans ses *Lettres luthériennes*. La représentation de cette ancienne réalité pratique de la sexualité est proposée aux contemporains des années 1970 comme ce qui est à reconquérir sur la voie politique perdue de l'intégrité et de la souveraineté du peuple. Souveraineté ontologique du peuple plus que souveraineté politique : ce qui est désigné ici, c'est le peuple comme être qui ne dépend finalement que de la continuation de son mode d'existence spécifique.

C'est en tout cas ce qu'il dira plus tard, au moment du désaveu, étrangement nommé « *abjuration* », de ces trois films. Désaveu qui nous peine sans doute, au regard de la violente beauté de ces trois œuvres, mais qui se comprend absolument du point de vue du projet politique et artistique de leur auteur : la radicalité qu'exigent à ses yeux la mollesse de masse organisée de l'époque, et, plus particulièrement, le caractère absolu du nouveau fascisme qui la gouverne (bâti sur l'asservissement du désir comme force de consommation, sur la tolérance, la liberté sexuelle, la normalisation des comportements et l'hédonisme universel), justifie que ces films, qui se donnent pour axe commun le projet de reconquête populaire du sexe, soient désavoués au moment où ce projet de reconquête est devenu celui du monde marchand à travers les pouvoirs qu'il a mis en place, et dont on ne peut attendre qu'un avilissement spectaculaire et sinistre de ce qui demeurerait jusqu'alors plus ou moins libre et étranger à l'encadrement consumériste. « *Je pense que, avant de s'exprimer, on ne doit jamais, en aucun cas, craindre une instrumentalisation par le pouvoir et sa culture. [...] Mais je pense aussi qu'après il faut saisir clairement jusqu'à quel point on a été instrumentalisé, éventuellement, par le pouvoir intégrateur. Et alors, si notre sincérité ou notre nécessité ont été asservies et manipulées, je pense qu'il faut avoir carrément le courage d'abjurer*². »

Qu'est-ce qu'un fascisme hédoniste, et en quoi un tel fascisme peut-il être considéré comme plus accompli, plus

2. *Abjuration de la Trilogie de la vie*, in *Lettres luthériennes*. Écrit en juin 1975, publié dans le *Corriere della sera*, le 9 novembre 1975.

fasciste en somme, que le précédent ? Telle est la question à laquelle Pasolini n'a cessé, par ses diatribes féroces et pendant près de quinze ans, d'exposer l'Italie. Et cette Italie, que surplombait en ce temps-là la perspective d'une alliance de gouvernement avec les communistes sous le nom de « *compromis historique* », celle de la décomposition de la Démocratie chrétienne au pouvoir, celle des attentats signés par l'extrême gauche, de ceux réalisés par l'extrême droite et de ceux de tous bords, inspirés et accomplis par les services secrets ; cette Italie, dominée par les manœuvres de couloirs et les intrigues maffieuses, n'a jamais su comment répondre aux apostrophes imprévisibles et meurtrières d'un poète cinéaste dont elle ne savait s'il fallait le rejeter, l'ignorer, se l'approprier comme gloire culturelle ou le faire taire par n'importe quel moyen. C'est dans *Salò* que Pasolini cherche une voie nouvelle et définitive, plus « pédagogique » en somme pour faire entendre la réponse.

Le film fut mal accueilli, c'est le moins qu'on puisse dire. Pasolini avait prévenu : « *Et celui qui refuse le plaisir d'être scandalisé est, comme on dit, un moraliste* », mais, en France en particulier, c'est la tiédeur et surtout l'avalanche de contresens et de compliments creux, ignares et empruntés qui l'ont rejeté dans l'ombre des films dits cultes (à l'instar de ceux de J.-L. Godard) que seule une infime minorité, et pas nécessairement la mieux disposée, se donne la peine d'aller voir. Il y a à cela une raison. Les plus scandalisés en France — bien qu'ils se soient précisément interdit ce vocable étant donné ce qu'ils sont et le rang culturel qu'ils croient devoir tenir — sont les émancipés de gauche qui voyaient Pasolini comme leur porte drapeau politique et leur esthète du sexe (surtout depuis la

Trilogie de la vie). Comme ils avaient aimé à contre sens les films pourtant absolument admirables de la *Trilogie*, ils se sont cru autorisés à parler de confusion d'esprit, de jeux gratuits avec les citations et d'interprétations suspectes de Sade. C'est que ces moralisateurs supportaient moins encore le scandale que la commission de censure du Vatican qui, elle, sait au moins regarder les films, même si elle les réproouve. Voici donc Roland Barthes, Philippe Sollers, Pierre Klossowski, Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot employés dans un film où Sade est mêlé au fascisme sans plus d'explication. Ne s'agirait-il pas là encore, comme à l'accoutumée, de rapprocher, avec plus de violence, d'abstraction et de talent cette fois, Sade et le fascisme pour en faire éclater l'équivalence ? C'est ce que beaucoup ont cru voir. Mais parce qu'ils attendaient « autre chose » de Pasolini. Et comme d'ordinaire, sans pouvoir dire quoi.

Et pourtant *Salò* est incontestablement le film le plus sadien, le plus proche qui se puisse penser des *120 journées* de Sade. Mais il divise ; pas seulement par rapport à Sade – aux appropriations de toutes sortes dont il est régulièrement l'objet, à son embrigadement posthume dans les débats sur les horreurs du XX^e siècle, à ses intentions politiques réelles –, mais sur le sens que nous donnons à cette œuvre en tant que telle, sur ce qu'elle éclaire de l'homme, sur le sens qu'il y a à penser « avec » Sade aujourd'hui.

Le projet politique du film *Salò*, Pasolini le résume ainsi, dans le film comme dans les explications qu'il en a données : montrer comment dès lors que ce qui caractérise tout pouvoir, c'est de « *transformer les corps en choses* », la situation d'aujourd'hui est celle d'un pouvoir absolu, c'est-à-dire aussi

d'une transformation de tous les corps sans exception en choses. « *Le sexe est aujourd'hui la satisfaction d'une obligation sociale et non un plaisir contre les obligations sociales [...]. Le sexe dans Salò est une représentation ou métaphore, de cette situation : celle que nous vivons en ces années : le sexe comme obligation et laideur*³. » La spécificité historique de la république de Salò assure ici le caractère métaphorique (c'est-à-dire extensible à l'expérience du présent) de cette figure de la relation entre sexe et pouvoir. Aujourd'hui, c'est en fait le constat auquel nous invite ce film comme expérience de l'horreur des corps-objets ; la domination à laquelle nous avons affaire n'est pas celle d'un groupe d'hommes puissants utilisant la force, le droit de contrainte et la faculté de donner la mort pour aller le plus loin possible dans sa jouissance « de pouvoir », mais celle d'un système qui a étendu sur la planète un pouvoir absolu et sans opposition traditionnelle possible, où tout ce qui est vivant est transformé en objet, où il n'est de relation que des relations d'objets, c'est-à-dire sans intentionnalité ni désir propres. Où les relations réelles de désir, même si elles ne sont pas sanctionnées, même si elles sont « tolérées », enfreignent la loi (dans la troisième partie du film, le *Cercle du sang*, sont dénoncées par les fautifs, à l'un des puissants, les pratiques sexuelles clandestines – et « sentimentales » en fin de compte – des autres, et c'est une double exécution qui mettra fin à cette séquence ; le jeune mourra en levant le poing, geste de révolutionnaire).

Que la sodomie y soit l'horizon des sévices et le symbole de l'usage des corps comme objet fait aussi de ce film

3. Auto-interview, *Corriere della sera*, 25 Mars 1975

– toujours dans la démonstration de ce qui précède, à savoir la dégradation des corps par tout pouvoir livré à lui-même et à son « anarchie » intrinsèque⁴ – une démonstration visant à établir que l’homosexualité est sans doute la plus exposée dans la progression du fascisme « *hédoniste consumériste* ». En ce sens que, se trouvant assimilée à ce qui caractérise la tyrannie pratique d’un pouvoir livré à lui-même, elle se trouve assimilée pour partie à une relation de violence, d’extorsion, de contrainte et, par dessus tout, d’avilissement en objet s’achevant dans le meurtre ou la torture. Et une telle démonstration ne vaut pas que pour les pouvoirs nazis ou fascistes ; encore une fois, la métaphore de *Salò* est destinée à regarder ce qui se joue dans « *tous les pouvoirs* », pas seulement étatiques ou militaires. *Salò* annonce que le temps vient d’une homosexualité qui sera l’expression de la domination actuelle du système et qu’il faudra la regarder comme une véritable profanation, comme une volupté du pouvoir et non comme une volupté sexuelle. Pour Pasolini, les deux sont opposées et la seconde ne peut exister que dans cette opposition, par cette opposition, par cette extériorité.

Alors sans doute oui : ce monde est fasciste et il l’est plus que le précédent, parce qu’il est embrigadement total jusque dans la profondeur de l’âme ; il l’est plus que tout autre, parce qu’il ne laisse plus aucune extériorité possible à son règne despotique sans limite, sans repère et sans contrôle.

Mais il y a quelque chose encore qui est affirmé avec insistance dans ce film et qui n’a pas plu en son temps, qui a

4. On ne peut guère éviter de penser à ce propos aux thèses plus récentes de P. Sloterdijk sur la bestialisation, développées dans les *Règles pour le parc humain* et *La Domestication de l'être* (Paris, Mille et une nuits, 1999 et 2000) ; elles en sont très proches.

jeté un froid jusque chez les plus fermes partisans de Pasolini, quelque chose que l'histoire a depuis lors confirmé avec un méchant éclat : il n'est pas de pensée, de discours ou de radicalité qui ne soit intégrable par les pouvoirs modernes et récupérable pour leur propre compte. Ici, les quatre « maîtres » : le Duc, l'Évêque, le Président de la cour d'Appel et le Président « philosophe » entre eux, citant à l'appui de leur folie criminelle Barthes, Klossowski, Blanchot, à propos de Sade précisément.

Aujourd'hui, c'est à l'inverse qu'on assiste : cette caractéristique, devenue exorbitante dans les pouvoirs à l'époque du totalitarisme marchand, est à ce point assimilée par tous que la production artistique est d'abord une compétition sans pitié pour gagner la possibilité d'être récupéré.

Ce qui fait d'un homme un poète, c'est de savoir que la défense de l'humain contre tout ce qui l'abaisse, le dégrade et l'avilit ne se récompense pas, et que l'amour de la vie n'attend pas de réciprocité, qu'il n'est pas fait pour ça. C'est obéir, comme au terme d'un pacte souverain, à la nécessité intérieure de ce « peu de chose » pourtant si impérieux, quitte à y laisser tout de soi et préférer cela à quoi que ce soit d'autre. C'est, au besoin, se faire le réactionnaire d'un monde où la révolution des mœurs, des comportements, des valeurs et des institutions est conduite par l'infamie d'un système qui a fait de la marchandise la seule forme d'avenir, et de la destruction permanente et généralisée le moteur de la civilisation.

« *Je donnerai toute la Montedison [...] pour une luciole* », écrit Pasolini en conclusion de son article de janvier 1975, et c'est de la possibilité perdue d'émerveillement devant la vie

non domestiquée qu'il parle une fois de plus, de cette magie essentielle et de ce qu'elle a d'inconciliable avec le chemin qu'a pris le monde ; c'est de ce choix fondamental. De là, c'est-à-dire de cette radicalité sans calcul, s'ensuit qu'une existence d'homme peut s'avérer admirable d'évidence dans la puissance et les motifs de son engagement, comme seul peut l'être un chef-d'œuvre de l'art dans la pureté de sa proposition.

Il n'y a finalement rien de très étrange à ce que l'obstination d'une telle affirmation de la vie au milieu de ce monde de décombres ait pu prendre fin sous les coups d'un jeune prostitué et de tueurs fascistes, dans le sang et sans doute aussi sous les injures, une nuit de Toussaint, au milieu des déchets, sur la plage d'Ostia.