

D'un château l'autre. Les " chambres obscures " de Sade et Pasolini

Jean-Michel Durafour

▶ **To cite this version:**

Jean-Michel Durafour. D'un château l'autre. Les " chambres obscures " de Sade et Pasolini. La Voix du regard : Revue littéraire sur les arts de l'image, 2007. hal-02068417

HAL Id: hal-02068417
https://amu.hal.science/hal-02068417

Submitted on 14 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

D'un château l'autre.
Les « chambres obscures » de Sade et Pasolini

Jean-Michel DURAFOUR

paru initialement dans* La Voix du regard*, dossier « Images interdites, figures imposées », n° 20, décembre 2007, p. 211-220 (version corrigée)

Partons d'une hypothèse : dans *Les Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade, l'affaissement des images et la réduction si caractéristique du texte à ce qui, à peine, peut finalement rester dit (des pronoms impersonnels, des esquisses de sévices, un décompte des survivants et des morts), l'impossibilité de communiquer les images et ce qui est à voir, l'interdiction progressive de l'image pornographique ou violente qui a fait couler tant d'encre apparentent le roman sadien au dispositif optique de la *camera obscura*. La chambre obscure, dont le principe est connu depuis l'Antiquité grecque, consiste à restreindre l'ensemble des rayons lumineux réfractés et émanant des objets d'un décor à l'aide d'une boîte noire dans laquelle est percé un trou unique : l'image inversée et renversée du décor situé face au trou se dessine alors sur un écran blanc interceptant la lumière dans la boîte. La chambre obscure a commencé d'envahir, avec le baroque, non seulement les arts visuels comme la peinture, mais aussi la pensée philosophique : Deleuze a, par exemple, longuement rappelé qu'il fallait y voir, sans doute, l'un des modèles des monades leibniziennes « sans porte ni fenêtre ». Sade connaissait-il, en 1785, la chambre obscure, cette même chambre obscure qui avait déjà fasciné Voltaire ou Rousseau ? Je prendrais ici le risque de le supposer, tant ce type de spectacle, à l'époque, est à la mode (la lanterne magique), et tant Sade, ainsi que le montre son théâtre injustement délaissé, s'est intéressé à la question de la représentation (par exemple, la mise en perspective selon plusieurs points de vue de l'intrigue de *L'Union des arts*). Deux siècles plus tard, c'est le même geste, par-delà des différences essentielles, que nous retrouverons dans le film *Salò* de Pasolini[1], poursuivant à sa manière le mouvement sadien jusqu'à son ultime négation, réinterrogeant le paradigme de la chambre obscure à la lumière de son successeur moderne : le cinéma.

[1] *Salò ou les cent vingt journées de Sodome*, réalisé par Pier Paolo Pasolini en 1975, est disponible sur support DVD à la vente chez l'éditeur Carlotta.

Un récit de chambre(s)

On rencontrera apparemment beaucoup d'images dans les *Cent Vingt Journées* : disposition théâtrale de la salle des narrations, avec sa scène principale, son trône, ses niches, ses ottomanes ; tableaux vivants que sont les agencements pornographes des quatre « amis », de leurs épouses et filles, des « fouteurs », de leurs victimes, et dont l'imagination du lecteur ne parvient souvent à fixer l'organisation fonctionnelle qu'avec difficulté ; imitations proposées par les maîtres de céans des récits entendus de la bouche des « historiennes » ; trous dans les murs des maisons closes par lesquels les pensionnaires espionnent leurs camarades occupées dans les salles attenantes ; et ainsi de suite. Se joue dans ce texte ce que Roland Barthes a nommé un « *flumen orationis* en quoi consiste peut-être la "cochonnerie" de l'écriture[2] », et qu'il met immédiatement en parallèle avec « un film, à l'ancienne manière », c'est-à-dire où la parole, le mot manquent. Quoiqu'une telle affirmation soit partiellement inexacte – ce n'est pas la parole qui fait défaut dans le cinéma muet, mais l'audition, les acteurs parlent bel et bien –, elle dégage une vision du texte comme « tout à l'image ». Aucune image, en effet, ne serait interdite en soi chez Sade : certaines sont, tout au plus, retardées au nom de l'ordre progressif des descriptions (et seul l'inachèvement du texte, sur lequel il faudra revenir, les laissera *lettre* morte) ; d'autres sont refusées pour des raisons philosophiques ou idéologiques (l'athéisme, par exemple). En un sens, l'agressivité de la censure à l'égard de Sade serait moins due à des motivations morales liées au contenu des images qu'au fait qu'avec Sade *tout devient image*, tout entre dans un processus d'esthétisation dévorante.

Mais de quelle image s'agit-il ? Dans sa « Vie de Sade », Barthes fait justement remarquer que les perversions des romans *n'imitent pas* celles de la vie de l'écrivain – qui leur serviraient de « modèles » – mais que, bien au contraire, elles proviennent toutes d'une « scène *absente*, *infigurée*, mais non articulée, dont le lieu d'infiguration et d'articulation ne peut être que l'écriture[3] », retrouvant par là le sens latin originaire d'*imago* : celui du spectre, celui du mort. Pareillement, les imitations internes au récit (des conduites décrites par les historiennes) ne relèvent pas de l'application, de l'illustration, des travaux pratiques, mais « la scène du premier texte (…) traverse un espace de transformation et engendre un second texte, dont les premiers auditeurs deviennent les seconds énonciateurs : mouvement sans arrêt (ne sommes-nous pas à notre tour les lecteurs de ces deux textes ?) qui est le propre de l'écriture[4] ». Aussi bien cette abondance d'images *ne pourrait être qu'un leurre*.

---

[2] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes*, tome III (1968-1971), Paris, Seuil, 2002 (1re éd. 1971), p. 706.
[3] *Ibid.*, p. 855.
[4] *Ibid.*, p. 830.

Peuplées d'images qui tendent à unifier le texte sous le registre de cette image unique qui en serait la parfaite négation, qui en serait le « négatif » original, les *Cent Vingt Journées* se mangent elles-mêmes, d'elles-mêmes, seule la première partie des quatre prévues étant rédigée, le reste demeurant à jamais à l'état de notes de travail où les sujets pronominaux se font de plus en plus anonymes :

> Voici, en effet, un texte qui débute comme un roman historique, pour mettre en place une structure théâtrale, se transformant en dialogue philosophique, qui s'amenuise en catalogue, pour se terminer en décompte des massacrés et des survivants. Voici un livre qui commence avec toute la pompe d'un roman historique pour aboutir au laconisme d'une simple soustraction[5].

Plus on s'avance dans la lecture du texte, plus l'image manque, plus l'excès sadien montre son visage de retrait, et plus le récit prend, paradoxalement, l'apparence d'un véritable *ars optica*.

Nonobstant, la vision à travers les trous et les différentes machines (chambre préparée, lit préparé, instruments de torture sophistiqués) accompagnant certaines perversions sexuelles nous inviteraient à voir l'espace de la représentation sexuelle comme une *machine à produire des images*. Lecteur assidu de La Mettrie, lequel a systématisé la physique cartésienne jusqu'au matérialisme le plus radical en étendant la conception de « l'animal-machine » à l'homme, Sade pousse à son tour la théorie de « l'homme-machine » un cran plus loin : dans les agencements sexuels, les corps ne sont plus que des rouages, des pistons, des soupapes, des gonds, des *écarts*, machiniquement entassés, imbriqués, où l'acte est pensé comme emboîtage, enchâssement, encastrement, courroie de transmission, *écartèlement*, distension, tourment. Les chairs accouplées ne sont plus alors que des mannequins, des pantins, des automates de Vaucanson, des têtes parlantes de l'abbé Mical, en un mot : des artefacts. Et pour ce qui est des images, n'oublions pas que La Mettrie avait lui-même explicitement comparé, dans *L'Homme-machine*, à la suite de la *Dioptrique* de Descartes et de sa métaphore de la chambre obscure, la vision rétinienne au phénomène de la lanterne magique, par le truchement de ce qu'il appelle la « toile médullaire » sur laquelle les objets sont comme peints dans l'œil (ce que Huygens avait déjà avancé).

---

[5] Annie Le Brun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993 (1re éd. 1986), p. 42. La rédaction du manuscrit des *Cent Vingt Journées* eut lieu dans le temps que Sade était embastillé, à l'automne 1785, et c'est au moment de son transfert au couvent de Charenton, dans la nuit du 3 au 4 juillet 1789, que, brutalement réveillé, il l'a oublié dans sa cellule, le texte ne refaisant surface que pour être publié en 1904 en Allemagne. L'inachèvement du texte ne semble pas devoir être, pour autant, involontaire. Comment en quatre ans, Sade n'aurait-il pas eu le temps de donner forme à ses notes *s'il l'avait voulu* ? Le texte tel qu'il se présente est donc bien à prendre comme son état définitif.

La machine n'est pas seulement, comme dans *L'Homme-machine*, le principe du corps humain qui « remonte lui-même ses ressorts », elle devient le prototype des relations intersubjectives, elle envahit tout le champ de l'existence. Elle passera bientôt entre le roman et son lecteur. La jouissance n'est plus spontanée, mais est le résultat d'une programmation extrêmement rigoureuse et qui doit être observée à la lettre, dans laquelle le plaisir ne semble pas constituer un facteur véritablement dirimant :

> Dès que vous verrez qu'il arrivera à ce cul quelque chose d'extraordinaire, tenez-vous prête à imiter ce que vous lui verrez faire ; nous changerons de place, je m'agenouillerai devant vos belles fesses, vous ferez ce que vous m'aurez vu faire, et je déchargerai. (Dix-septième journée)

Malgré la *gravité* des images, malgré leur pesanteur, leur poix, l'esthétique de Sade s'inscrit, par ses raccourcis, par sa rapidité, par ses prises de vue en accéléré, dans la continuité de la *vanitas* baroque, de l'éphémère. Voilà ce qui explique que, par ailleurs, ses images *faillissent, défaillent et ne se fixent pas*. Le théâtre, la représentation scénique frontale, pour lequel Sade a écrit vingt pièces, n'a jamais été retenu, par ailleurs, pour l'exposé de ses idées. Sade n'écrit que pour les flux. Mais le baroque y est déjà inversé, perverti : il s'agit moins « d'accepter [le temps] tel qu'il est, fût-il imprévisible[6] », que de vouloir le maîtriser, refusant toute contingence et tout hasard, dans une rage de puissance et d'affirmation inconditionnée de la raison et de la liberté jusqu'à la nécessité la plus invincible, jusqu'au paroxysme par où la logique sadienne ne peut plus que s'autodétruire.

Il ne faut pas s'y tromper : Sade écrit les crimes au lieu de les commettre, et rien n'est plus étranger à sa littérature que l'incitation à la débauche. La mécanique sadienne fonctionne en mode clos. Je ne veux pas dire, loin de là, que l'on puisse réduire les *Cent Vingt Journées* à une « forteresse d'images[7] », que l'on pourrait mettre sous clé, dans le texte, ce qui s'y trouve de désagréable et se rassurer de ce que les mots et les choses seraient hermétiques les uns aux autres. Les mots ne sont pas indépendants des choses, ni les choses des mots, et Annie Le Brun a raison de rappeler chez certains commentateurs une forme de « criminelle légèreté » à le croire, ou feindre de le croire. Mais chez Sade, le crime, sitôt qu'il est écrit, transhume dans un autre registre de la représentation, exige un autre mode de « visualisation » que celui de l'original connu, quand il est perpétré, par la perception optique naturelle, car toute image, comme le dira Deleuze, « ne représente pas une réalité supposée, elle est à elle-même toute sa

[6] Christine Buci-Glucksmann, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, coll. « Écritures / Figures », 2003, p. 26.
[7] Annie Le Brun, *op. cit.*, p. 29.

réalité[8] ». Mais où trouver, à l'époque, une telle image, dans laquelle le mouvement de l'énergie et l'horreur seraient la réalité *immanente* et expressive de l'image elle-même ?

Où la trouver ? Précisément, me semble-t-il, dans le dispositif de la chambre obscure. Le geste de la Duclos, collant son œil à « l'œilleton » pratiqué dans le mur de la « chambre noire » du bordel, à l'intérieur de laquelle se dérouleront les différentes pratiques comme des petites saynètes, fournit selon moi au texte tout son paradigme. La perversion érotique sadienne est d'abord de l'ordre de l'inversion optique. La chambre des plaisirs relève du sténopé[9]. Il y a, en effet, une dimension presque *pré-photographique*, si l'on me pardonne l'anachronisme, du dispositif visuel chez Sade. La photographie se caractérisera plus tard, outre par son réalisme reproductif, par sa capacité à « fantomiser » les corps : le modèle, à la différence de la peinture où la représentation « recouvre » l'original, reste présent dans la photographie qui crée ainsi un véritable double, un ectoplasme proprement dit : un autre moi façonné à l'extérieur de moi. Chez Sade aussi, déjà, nous trouvons cette passion pour les corps réduits à l'état de *restes* par un processus de mise en images. L'image de la chambre obscure, déjà, quoiqu'objective, a une telle consistance spectrale sur un écran-linceul.

Dans la chambre obscure, une image de la réalité est projetée directement sur une feuille de papier, sans intermédiaire, sans passer, comme le fera par exemple le cinéma, par une pellicule. Ainsi, cette image, en un sens, peut être dite plus « vraie », car elle restreint le nombre d'intercalaires entre elle et l'original : c'est la scène extérieure qui « se transporte » sur la surface de réception à l'intérieur de la chambre. Mais, en un autre sens, elle est éphémère, intransportable à son tour, incommunicable. Pour voir l'image, il faut être *là*, il faut mettre son œil devant le trou, et *une seule personne* peut voir à la fois. Si l'on y regarde, justement, d'un peu plus près, dans l'évacuation des images en jeu dans les *Cent Vingt Journées*, texte écrit précisément dans une cellule de laquelle Sade ne pouvait que voir un monde hors de sa portée, comme de l'intérieur d'une chambre obscure, un phénomène similaire est en jeu : l'impossibilité de transmettre l'image à d'autres voyeurs (là où l'historienne, pourtant, a pour vocation de transmettre…), et donc en particulier au lecteur, *qui n'est pas là* et doit se faire voyeur à son tour, poser son globe oculaire devant le « trou du texte », devant sa béance et son vertige. Plus le texte avance, plus les malfrats s'enfoncent dans la nuit qui les conduira dans le puits noir, plus la chambre obscure envahit tout, plus l'image se délite. Dans le renoncement sadien au

[8] Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, « Portrait du philosophe en spectateur », Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003, p. 198.

[9] Le sténopé est un dispositif optique permettant d'obtenir un appareil photographique à partir du principe de la chambre obscure. Il suffit de percer une boîte d'un minuscule trou, laissant entrer la lumière, sur l'une de ses faces. Sur la surface opposée une image inversée de la réalité extérieure vient se former. On peut alors capturer cette image sur un support photosensible.

vagin, il y a trace de ce qui ne se reproduit pas, d'une impasse de la reproduction des corps, iconique ou biologique.

Les *Cent Vingt Journées* ne sont donc pas un fort d'images, car l'image, faute encore de mieux, faute de communication possible, s'en esquive. Elles sont *l'image faite fort* : inabordable, inaccessible. Le texte de Sade a quelque chose à voir avec la crypte, avec le for, tels que les définit Jacques Derrida dans « Fors », commentant la psychanalyse cryptique de Nicolas Abraham et Maria Torok. Les *Cent Vingt Journées* sont de part en part traversées par ce qui fera la crypte derridienne : les lieux (une topographie cadenassée), la mort (le destin ultime des victimes que l'ont veut garder sauves, c'est-à-dire ce que l'on veut comme sauf, comme tout *sauf vivantes*) et le chiffre (le règlement ésotérique qui code et égare pour garder). Si l'on prend, par exemple, la disposition des lieux sadiens : une forêt impénétrable, un château à l'étranger, toutes voies d'accès, d'ailleurs impraticables sans guide, bloquées, une véritable « retraite », selon les mots mêmes de Sade, un « réduit », « le fond des entrailles de la terre », qui plus est en plein hiver ; des garde-robes, des cabinets et des chambres où l'on se retire à l'abri des regards indiscrets pour exécuter un projet voluptueux ; et pour finir un caveau creusé dans la terre. L'utopie sadienne n'est donc pas atteinte par le déplacement latéral, un territoire « à côté » (géographiquement la Suisse), mais par la *pénétration en profondeur d'un espace jusqu'à ce que l'on atteigne une enclave qui échappe, exclue dedans, aux propriétés du lieu plus vaste qui la contient* (ce qui est la caractéristique de la crypte[10]) : passée une route tortueuse, passés rochers à pic et précipices, passées les douves, passées des portes murées à tel point qu'il est impossible de pouvoir dire où fut leur emplacement initial… Dans ce texte qui se dérobe, qui cache et tait (la progression dramatique criminelle impose des silences et des ellipses), qui retient sa propre substance, qui la *séquestre* comme une victime de plus, le lecteur est exclu de sa propre lecture. Le roman de Sade fonctionne ainsi comme le château de Silling qu'il met en scène : impénétrable, inobservable, enfoui, souterrain. Vue littéralement imprenable… Texte cénotaphe, lecture troglodyte. Impossible d'entrer dans l'univers sadien si nous ne pouvons pas accepter d'en être, à notre tour, la proie innocente.

Sade, plus qu'inouï : l'invu

Au terme du processus cryptique régressif, c'est le corps lui-même qui devient la dernière anfractuosité, la dernière tombe. L'image de ce corps, dans ces agissements les plus excessifs, les moins « corps » (instrumentalisé pour les supplices, machinique dans les agencements pornographiques), ne peut donc que

[10] Par exemple, Jacques Derrida, « Fors », in Nicolas Abraham et Maria Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1998 (1re éd. 1976), p. 13.

manquer. Elle est écartée au fur et à mesure que les corps se dévêtent : elle est le plus *dé-robé*, elle est l'impossible satisfaction de la jouissance scopique du lecteur quand le texte, comme les robes, est troussé. Contrairement à une idée répandue, Sade donne assez peu à voir (malgré les incestes, la coprophagie, les flagellations passives, les tortures, les meurtres, les extractions de fœtus, la nécrophilie, etc.), ou plus exactement : il donne moins que ce que le lecteur, malgré son aversion, finit par en attendre, par en entendre. C'est que le corps n'est qu'espacement et béance.

Pour l'essentiel, les *Cent Vingt Journées*¸ « ça reste à voir ». Malgré l'athéisme absolu de Sade, le roman sadien a bien encore quelques traits de la théologie négative. Le sexe du libertinage y remplace le dieu du christianisme : plus on s'en approche, moins il est visible. Aucune image n'en est digne. L'image pornographique, comme le YHWH de l'Ancien Testament, comme celui qui est encore peint au plafond de la Chapelle Sixtine, nous tourne le dos et nous propose son derrière. L'expression familière voudrait que cette image nous « fasse la nique ». Chez Sade on ne sera donc pas surpris, comme je l'ai déjà rappelé, que le sexe féminin soit toujours caché, masqué, soustrait à la vue, au profit d'un autre « fondement », d'un autre principe, celui des plaisirs sodomites essentiellement mis *en avant* par le texte…

On voit quelle est la première raison du manque d'images dans les *Cent Vingt Journées*. Les quatre parties ne sont pas quatre parties différentes avec des vices différents, mais quatre versions différentes des mêmes vices, allant *crescendo*, des passions les plus « simples » vers les comportements les plus abominables. La singularité du texte, liée à sa forme s'effaçant, tient à ce que plus on avance dans l'insoutenable, vers ce que l'on ne peut pas regarder (ou lire) en face, plus le texte est elliptique, plus le crime absolu devient idéal. L'horreur réside ici : dans cette abstraction quasi conceptuelle de l'infâme. Sade met son lecteur devant un aveu terrible. Comme les amis ne cessant de demander aux narratrices secondes – les historiennes, narrant dans la narration – des détails précis pour pouvoir bien imaginer les scènes qu'elles décrivent, de même le lecteur veut que Sade, le narrateur primitif, lui donne des détails pour le satisfaire.

Ainsi nous, lecteurs, nous faisons complices de l'auteur. Si Sade nous prive de l'image, c'est bien le lecteur qui, face à un texte de plus en plus désincarné, de plus en plus squelettique, qu'on ne consulte plus que comme un livre de comptes, « alignant » les pires abjections avec un détachement et une sécheresse qui fait froid dans le dos (la plupart des quatre pervers ne jouissent même pas au cours de leur turpitudes), finit par le déchiffrer mécaniquement, lecteur devenu lui-même machine, une sorte de « caisse enregistreuse » du mal, sans état d'âme. Nous allons, par une perverse contradiction, jouer le jeu de Sade pour y échapper : jouer le jeu, c'est-à-dire travailler la marge, la distance, la jointure imparfaite, *reconnaître dans notre propre corps l'écart*, prendre sur nous la soustraction dont j'ai précédemment parlé, *en rajouter sur la soustraction* du texte, aller vite, sauter des passages répétitifs, éliminer nous-mêmes pour

terminer le livre le plus rapidement possible, voire interrompre la lecture, faire de la lecture comme un *coitus interruptus* du texte. Mais Sade oblige son lecteur, qui veut sauver son humanité, *à ne pas passer aussi vite que lui le fait*, à apporter de son propre chef des compléments imaginaires à des actes à peine décrits et que la morale réprouve : « au lecteur à faire sa combinaison » (Vingt-quatrième journée). Le romancier en est parfaitement conscient lorsqu'il nous frustre de certaines descriptions dans la première partie, la plus « douce », sous prétexte qu'elles rompraient la progression qu'il s'est imposée, mais dont nous remplissons néanmoins les blancs dans notre esprit, en imaginant – tel est le pouvoir hyperbolique de l'imagination – sans doute bien pis que ce que l'écrivain, à ce moment-là du récit du moins, a voulu nous donner à lire. Exemple, à la fin de la quinzième journée : « Comme, parmi ces douze intéressantes personnes, il n'y en avait pas une qui n'eût mérité la corde et la roue plusieurs fois, je laisse au lecteur à penser et à imaginer ce qu'il y fut dit. » Le lecteur est, d'ailleurs, le seul, des amis et de lui, le seul de ceux qui sont du côté du contrôle dominant (des corps, de la lecture), pour lequel le règlement de l'ordre graduel et mimétique des perversions est vraiment fait : il ne quitte sa sphère d'exclusion que pour accéder à une *image d'emblée confisquée*. Le duc rappelle ainsi que les quatre scélérats ont bien souvent failli à leurs propres prescriptions :

> Il est certain que ces messieurs, sous-main et sans que cela ne fût bien exactement permis, se livraient à des choses qu'on ne leur avait pas encore racontées, et en cela ils manquaient formellement aux conventions qu'ils avaient établies ; mais quand une société entière commet les mêmes fautes, elle se les pardonne assez communément. (Vingt-quatrième journée)

Des actes sont exécutés, mais leurs images ne dépassent pas souvent le seuil de perception qu'est la porte d'une pièce close. Comme les images projetées sur l'écran, ils ne sortent pas de la « chambre », et nous comblons, de notre propre chef, ce manque iconique.

Nous sommes, en effet, mis en situation, pour rester libres, d'avouer *in petto* que *nous avons toujours au moins une perversité d'avance sur Sade* (l'ordre logique d'exposé ne se superposant pas à l'ordre vécu). Notre identité érotique, comme le fait remarquer Annie Le Brun, vole en éclats. Bien plus : nous ne pouvons sauver notre humanité qu'en devançant Sade dans l'inhumanité. Le geste est incroyablement violent et moderne : *l'image manquante du texte est à rechercher en nous*. Si les *Cent Vingt Journées* sont l'un des premiers textes de la littérature moderne, c'est parce que, bien avant la musique contemporaine, les sculptures mobiles ou les installations plastiques, elles favorisent de la part du lecteur « des actes de liberté consciente[11] ». La particularité des *Cent Vingt*

[11] Henri Pousseur, cité in Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1979, p. 18.

Journées est qu'elles poussent cette conscience de la coopération jusqu'au vertige, et Sade n'hésite pas à nous soupçonner *a priori* des goûts semblables aux siens – c'est cela que nous ne parvenons pas tout à fait à lui pardonner, non pas la terreur des images (le vingtième siècle a vu bien pire), mais le terrorisme de l'assimilation :

> Nous sommes désespérés de ce que l'ordre de notre plan nous empêche de peindre ici ces lubriques corrections, mais que nos lecteurs ne nous en veuillent pas. Ils sentent comme nous l'impossibilité où nous sommes de les satisfaire pour ce moment-ci ; ils peuvent êtres sûrs qu'ils n'y perdront rien. (Septième journée)

L'œuvre est en mouvement, sans cesse en cours d'achèvement, à chaque fois unique, par des lecteurs qui ne se ressemblent pas. Ce que Sade met en scène, dans cette tectonique, c'est l'impossibilisation de l'image, c'est la montée crevassée du néant.

Une autre raison explique le vide d'images des *Cent Vingt Journées*. Complémentaire de la première, elle pourrait lui sembler de prime abord contradictoire et engager une lecture diamétralement opposée du texte : *la profusion de détails*, quand l'ordonnancement de la narration que Sade s'est imposé l'autorise. Cet ordre, Barthes, déjà, l'avait décrit comme une « volupté de classification », une « obsession numérative ». Il est la passion du libertin. Il est ce qu'il reste de la raison athée à la liberté désormais infinie, poussée jusqu'à sa propre négation : un *ratio* formel. Les mensurations des organes génitaux, la hiérarchie des vices, le déroulement des orgies, les regroupements des personnes, le règlement intérieur du château… – tout est décrit avec un luxe de détails méticuleux et foisonnant, nous plaçant d'emblée sur le mode visuel de la frontalité qui est celui du participant virtuel omniprésent auquel rien n'échappe. Cette mathématique du vice, ce *more geometrico* de l'horreur, poussant le rationalisme à son extrémité, étendant l'organisation mécanique du corps lamettrien à la totalité de l'univers, produit, par un excès d'images, une *saturation de la capacité représentative*. Une telle abondance, littéralement, fait écran. Chaque homme qui s'essaie au souvenir le sait : à trop vouloir l'exactitude des parties, on perd l'image globale. À force d'informations, de *libido decorticandi*, d'analyse scrupuleuse, on assiste, chez Sade, à une véritable *décomposition du regard* qui se disloque et se fragmente en autant de particules, d'arêtes et de cristaux.

Pasolini : le prétexte sadien

Dans les *Cent Vingt Journées*, plus on voit et moins l'image est saisissable. En 1975, Pasolini adaptera moins le roman de Sade qu'il ne cherchera, par l'intermédiaire d'une métaphore du cinéma, à avancer d'un degré supplémentaire dans la conscience du manque des images. La caméra, qui à bien

des égards est une chambre obscure dont la pellicule occupe le foyer, va permettre de *mettre en images que l'image manque*, de filmer le dispositif de la chambre obscure qui n'admettra plus l'image cinématographique que comme une *exception*, image en un sens évacuée de son propre film…

Quelques précisions en préambule. D'abord, Pasolini, le point est connu, n'était pas particulièrement féru de la littérature sadienne ; il n'a donc pas essayé de trouver des *équivalents* visuels à ses machines pornographiques. D'ailleurs, il faut commencer par prendre acte que *Salò o le 120 giornate di Sodoma* n'est pas exactement une adaptation pour le cinéma, par Pasolini, des *Cent Vingt Journées de Sodome* de Sade. Il y a à cette affirmation deux raisons principales.

La première est qu'il ne s'agit pas d'un projet personnel que Pasolini aurait porté en lui pendant plusieurs années avant de le concrétiser, contrairement à *Edipo re* (d'après Sophocle) ou *Il Decameron* (d'après Boccace). Le film n'a pas seulement, comme la plupart des films de Pasolini, été écrit avec Sergio Citti, mais par Sergio Citti sur commande d'un producteur. Le projet s'appelait alors *I Seviziatori della foresta nera*. C'est à peu près à ce moment-là que Pasolini, en collaborant avec Citti, s'en est emparé, mais en changeant fort peu le scénario original.

La seconde raison est sensible dès le titre. À la différence d'*Edipo re*, *Medea*, *Il Decameron* ou *I Racconti di Canterbury*, le titre du film de Pasolini n'est pas *Le 120 giornate di Sodoma*, mais *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Or la ville de Salò, dans le Nord de l'Italie et la période fasciste pendant laquelle se déroule le film, on l'a maintes fois répété, n'ont aucun rapport direct avec les *Cent Vingt Journées de Sodome*. Qui plus est, là où le roman de Sade se passait dans un lieu retiré et isolé du monde où les agissements des scélérats étaient de plus en plus soustraits à la vue, le lieu pasolinien, comme le rappelle Hervé Joubert-Laurencin, est « sous le ciel » (où passent des avions), « en plein air » (la cour des supplices), « poreux au monde extérieur[12] ». En fait, *Salò* serait plutôt à voir comme le pendant cinématographique des *Écrits corsaires* publiés par le réalisateur au début de la décennie. Le triple objectif visé par Pasolini avec *Salò* est alors éminemment actuel, et parfaitement exprimé symboliquement par le recours au panoptique orwellien de la surveillance finale : une critique de la politique italienne, une critique de la société de consommation, une critique de la corruption de la culture.

[12] Hervé Joubert-Laurencin, *Pier Paolo Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 271. Joubert-Laurencin rappelle d'ailleurs que ce qui intéressait Pasolini chez Sade, c'était surtout l'aspect mathématique déjà évoqué. Le réalisateur italien a ainsi fondu le carré sadien (quatre amis, quatre historiennes, deux fois huit victimes, huit fouteurs, quatre servantes, les différents quadrilles, etc.) avec des motifs circulaires venus de la *Divine Comédie* de Dante, comme les trois *gironi*. Le quatre sadien est ainsi toujours commué en *trois plus un* (trois narratrices et une accompagnatrice, trois amis habillés « en mariées » et l'évêque, trois bourreaux et un voyeur) et le trois est toujours un *quatre déguisé* (le fondu enchaîné interne au segment du sang, alors que les autres signalent le passage d'un cercle à un autre, pose que l'extermination finale est un « quatrième cercle » implicite).

La critique de la politique passe, premièrement, par la référence à la période « nazi-fasciste », le pire moment du fascisme mussolinien, et « la structure de *Salò* évoque les épisodes principaux de la destinée des Juifs d'Europe[13] ». Comme le note Serge Daney, la République de Salò est « le dernier acte grotesque » d'une dictature qui verse dans « l'*excès* ridicule de légifération » et la « folie de la mise en scène[14] » pour se convaincre qu'elle est encore vivante. Par-delà, c'est la politique italienne des années soixante-dix que Pasolini vise, « cette "mutation" de la culture italienne, qui s'écarte autant du fascisme traditionnel que du progressisme social », qui finira par installer au pouvoir un « néo-fascisme parlementaire » populiste et « normalisé[15] ».

D'où, deuxième point : la critique de la société de consommation, laquelle a réussi ce que le centralisme fasciste n'avait pas pu réaliser : le reniement des modèles culturels véritables au nom de « la "tolérance" de l'idéologie hédoniste[16] » ; « l'intolérance des masses[17] » qui, par l'information, par la télévision, a déterritorialisé les idiosyncrasies en les *affiliant* à un centre indifférencié et aseptisé. Cette société de consommation sera aussi celle du commerce des corps, de leur négation, de leur instrumentalisation, du tourisme sexuel, des adolescents érotisés, des corps anorexiques des *top models*, de la « société du spectacle »…, vers laquelle le film fait également signe.

La société de consommation va enfin de pair avec une corruption de la culture. Le film de Pasolini, précédé d'une bibliographie sélective, d'un corpus, est saturé de citations littéraires ou de références plus ou moins indirectes (au mouvement Dada, à la peinture surréaliste, au *Faust* de Goethe). Les quatre amis peuvent ainsi renvoyer au « carré des critiques » qui ont fait les beaux jours de la théorie sadienne en France, à savoir Pierre Klossowski, Maurice Blanchot, Roland Barthes et Philippe Sollers, qui sont expressément cités dans le générique, puis dans le film, accompagnés d'une seule femme, *la* femme sadienne qui restera fantôme, Simone de Beauvoir pour *Faut-il brûler Sade ?* La déchéance de la culture dénoncée par Pasolini est celle, petite-bourgeoise, qui n'est plus que capable de désirer désirer, sans issue, là où le corps populaire est montré comme capable d'un plaisir simple et spontané dont il faut précisément questionner le secret.

Plusieurs motifs proprement sadiens – et pour certains l'on comprendra aisément pourquoi – ne se retrouvent donc pas dans le film : l'âge pré-pubère des garçonnets et des fillettes, l'attirance pour la saleté et les difformités physiques, le talent oratoire des maquerelles (chez Pasolini, un peu dérisoires),

---

[13] *Ibid.*, p. 275.

[14] Serge Daney, *La Rampe*, « Note sur *Salò* », Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1996 (1re éd. 1983), p. 117.

[15] Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, « Étude sur la révolution anthropologique en Italie » (1974), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987 (1re éd. 1976), p. 71 et p. 75.

[16] *Ibid.*, « Acculturation et acculturation » (1973), p. 49.

[17] *Ibid.*, « M. Daniel - A. Audry : Les homosexuels » (1974), p. 257.

l'aversion pour le vagin dont les scélérats, au moment du choix des victimes, et contrairement à ce qui se passe dans le film, refusent qu'il leur soit montré, ou encore la « merde », moins antéchristique – perversion de l'eucharistie ou de l'onction (*mashia'h* désignant étymologiquement en hébreu « celui qui est oint ») –, comme elle l'est chez Sade, qu'elle ne revêt, avec Pasolini, par l'anagramme *merda / madre*, une dimension maritale (voir l'importance des mariages dans le film et la parodie des devoirs conjugaux), tout autant qu'elle renvoie à la « merde » dont nous gave la société moderne (allusion déjà présente dans le *Decameron* et les *Racconti di Canterbury*)[18].

On n'insistera jamais assez, pour finir, sur le fléchissement majeur de la pensée sadienne que représente le contexte fasciste du film. Là où, comme l'a admirablement mis en lumière Annie Le Brun, le génie de Sade consiste à nous montrer une horreur nue, objectivée, déconnectée de toute réalité sociale (dans le discours des maquerelles), psychologique (dans le désir des amis) ou physiologique (dans le corps des victimes), le fascisme, tout détestable et combattable qu'il soit par ailleurs, est une idéologie qui, à l'instar de toute idéologie, justifie les agissements de ses sectateurs, derrière laquelle nous nous abritons pour nous rassurer sous le prétexte que, puisque nous ne sommes pas fascistes, nous sommes à l'abri de tels comportements, étant entendu que les fascistes se comportent comme ils se comportent parce qu'ils sont fascistes. Sade ne nous donne pas la possibilité de ce recours, de ce secours. Il met le vice à vif comme appartenant à la nature humaine.

Le cinéma démantèle les images

Le lien entre Sade et Pasolini se trouve ailleurs. Il se tient déjà, sur fond de détour par les *Écrits corsaires*, dans un certain renversement de l'idéologie dominante, dont la chambre obscure, avec sa vision inversée, tête en bas, queue par-dessus tête, donne, comme dans l'*Idéologie allemande* de Marx, une comparaison explicite. Mais il ne s'y limitera pas, et va croiser la question de l'image. Chez Pasolini, comme chez Sade, ce qui est en jeu est une métaphore du processus *d'enregistrement des images*, une mise en cause de la possibilité de la mise en images de ce que la vue ne peut déjà plus supporter, ne peut déjà plus soutenir, étançonner. La scène décisive du film sera donc bien, comme la plupart des commentateurs l'ont souligné, la torture finale, mais pour une autre raison que celle généralement avancée. Dans cette séquence, trois des scélérats supplicient les victimes, tandis qu'un quatrième, confortablement installé dans un fauteuil, regarde le « spectacle » à travers des jumelles de théâtre. La plupart du temps, on met l'accent dans cette scène, avec justesse, sur l'analogie avec le

[18] « Fais-le pour la Madone », dit une des filles, prénommée Eva qui plus est (Marie est, dans la théologie chrétienne, la « nouvelle Ève »), à celle qui doit manger en public les selles déposées à même le sol par le duc.

spectacle de la *projection* cinématographique et la mise en abyme de la position *voyeuriste* du spectateur (qui est un peu la « tarte à la crème » de la théorie du cinéma), le surcadrage imposé à l'écran par l'iris optique des jumelles, fonctionnant comme une forme de « distanciation » brechtienne nous rendant conscients de l'artifice cinématographique.

Ce surcadrage, ce « film du film », prolonge en fait les diverses mises en scène diégétiques antérieures : les danses et chants des narratrices, les faux mariages, la *commedia dell'arte* entre « M. Loyal » et « M. Gugusse ». Il est relayé, à son tour, par une référence explicite au cinéma muet, le piano seul commençant par occuper la bande-son. Cette référence a été préparée par les récits des matrones, accompagnées par une pianiste elle-même « muette », ayant introduit le motif de la naissance du cinéma (des premières projections) et, par là, du « film du cinéma ». Pasolini, se souvenant peut-être de la formule de Barthes citée au début de cet article, tire explicitement dans *Salò* une ligne droite entre le texte sadien et l'invention du cinématographe.

Le dispositif cinématographique est de toute évidence foucaldien. Foucault avait déjà reconnu dans Sade l'un de ceux qui avaient mis à fin l'*épistémè* classique de la représentation, déchirant le rationalisme et l'humanisme[19]. Caméra, surveillance : système d'enregistrement permanent. *Surveiller et punir* est, au demeurant, paru l'année même du tournage de *Salò*. Comme le montrent un certain nombre de « regards aux jumelles » lancés, par les scélérats qui torturent, à celui qui regarde, ceux qui sont observés dans le *Panopticon* (hospitalier, carcéral, régulier, ici tortionnaire…) savent qu'ils sont constamment visibles : pouvoir omniscient, omniprésent, qui produit ses effets et se poursuit jusque dans le moindre individu, jusque dans les moindres parties de son anatomie (langue, front…). Quand bien même l'observation serait discontinue, le théâtre de la cour se donne comme *s'il était toujours vu*. Le geste pasolinien rappelle donc singulièrement celui de Sade : il n'y a que des images. Le réel n'est qu'images parce que la caméra, présente ou pas, rend *tout enregistrable* à chaque instant. Il importe peu que le monde, comme le prisonnier de Foucault et de Bentham, soit effectivement vu, soit effectivement photographié : la conscience-caméra, la « subjective indirecte libre » (*soggettiva indiretta libera*), qui caractérise le style cinématographique de Pasolini, fait que chaque élément apparemment objectif est l'élaboration du regard d'un personnage relayé par la caméra. En réalité, le surcadrage des jumelles n'a pas d'autre finalité : nous rappeler, ponctuellement, régulièrement, que non seulement nous voyons ce que voit le criminel, mais *comme* il le voit, « à sa place » (c'est également le sens, à un moment donné, du retournement des jumelles). Marc Vernet a appelé « champ personnalisé » et « composition voyeuriste[20] » un tel effet de style dans le cadre : paradoxe visuel, à la fois

[19] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 222.

[20] Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1987, p. 33 et p. 34.

objectif et subjectif, qui nous rend toujours conscients de la présence de la caméra (l'objectif) et comme « participant » à l'espace fictionnel par identification primaire à la caméra qui vient se superposer à la place (imaginaire) du personnage (le subjectif). La « subjective indirecte libre », qui replie *in fine*, comme son nom l'indique, l'objectif sur le subjectif, nous invite à en induire les conséquences y compris dans les plans *apparemment* objectifs. L'iris a donc moins une valeur figurative ornementale dans le cadre qu'il n'est là en « admoniteur » pour *guider notre regard* dans la scène et nous faire voir comment il faut voir. C'est ainsi la totalité du monde qui devient images, le spectacle possible d'un regard, dont la cour est à la fois la métaphore, le laboratoire et la racine.

Mais quand tout devient images, il n'y a plus d'image de quoi que ce soit. Pour qu'il y ait image *de* quelque chose, il faut que, à un moment donné de la régression, on atteigne un quelque chose qui ne soit pas une image. Mais s'il n'y a que des images, ce qui fait de l'image une image, et *qui la distingue d'un réel posé en dehors d'elle*, a-t-il encore un sens ? Nous sommes ainsi reconduits au paradoxe sadien : *ce que la mise en images image, c'est que toute image n'est image qu'en tant qu'elle s'impossibilise*. Les tortures ont lieu en plein air ? Pourtant, nous les voyons à travers des jumelles, précisément, c'est-à-dire prisonnières d'un cylindre, d'un tube, d'une boîte, d'une « chambre », médiatisées par un appareil optique qui nous permet de voir. Elles ne sont que des images, mais des images qui ne sont déjà plus des images parce que privées de référence, privées des corps dont elles sont les revenants. L'intérieur des jumelles rejoue le dispositif de la chambre obscure tel qu'il avait été utilisé par Sade, en le portant à un degré de conscience de soi supplémentaire, puisque nous nous tenons précisément, maintenant, au cœur même d'un art de l'image, de la reproduction et de la projection, ce qui n'était pas encore le cas avec le roman de Sade. La cour pasolinienne n'a pas remplacé le puits sadien. Le puits, chez Pasolini, ce sont les jumelles, c'est la cour vue à travers les jumelles. Ce qui était encore implicite chez Sade devient parfaitement explicite avec Pasolini : le spectateur doit « mettre » l'œil devant l'orifice de ce qui fait voir (ce sont les plans subjectifs surcadrés), sinon l'image reste insoupçonnée, elle n'existe purement et simplement pas. Le principe est bien celui de la chambre obscure. *Salò* : film sur le cinéma, sur ce que regarder veut dire, sur un film pratiquement « irregardable » mais dont « l'irregard » dévoile le manque de tout regard.

Le roman de Sade est, à bien des égards, déjà « cinématographique » : il l'est par la manière dont il pense ses images, qu'en même temps il combat, comme ne tirant pas leur puissance expressive d'un modèle présumé, mais comme, en s'affranchissant de tout modèle, capables de produire par elles-mêmes un « mouvement pur extrait des corps et des mobiles[21] ». Les images sadiennes ne

[21] Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 38.

sont pas qu'une répétition, elles ne sont même pas cela du tout : elles sont une authentique *pétition*, l'ostension d'une venue que *rien*, et surtout pas des débauches effectives, ne pouvait laisser présager. Le geste cinématographique pasolinien n'a pu, d'une certaine manière, retrouver l'exigence sadienne qu'à la même condition initiale : la dissolution de l'image, son implosion sous l'effet de la tension qui la porte. Ainsi, l'adaptation du roman au cinéma ne sauve pas l'image sadienne de son évanouissement, en en assurant la « mise en images », en en donnant enfin des images circulables, *elle anéantit, sadiquement, l'image cinématographique.*

C'est ainsi à une hypothèse limite que nous sommes conduits pour conclure : celle d'un cinéma, dont *Salò* serait à la fois le germe et le délabrement, qui pour reprendre la célèbre formule de Bazin sur le « montage interdit », ne ferait plus de l'image qu'une « image interdite », non plus la matière première du film, mais un film qui, dans la mouvance du cinéma moderne et de la crise de l'illusionnisme cinématographique, *n'admettrait l'image qu'à la limite.*