

PULSIONS PASOLINIENNES LA SUBLIMATION PAR L'ECHEC

1. PASOLINI COMME DEHORS

On peut étudier Pier Paolo Pasolini du "dedans" : de l'intérieur de son œuvre, en spécialiste, en philologue ou en historien du cinéma, en critique littéraire ou théâtral. De mon côté, j'approcherai l'œuvre pasolinienne comme un Dehors. « Au moment où l'intériorité est attirée hors de soi, un dehors creuse le lieu même où l'intériorité a l'habitude de trouver son repli et la possibilité de son repli : une forme surgit – moins qu'une forme, une sorte d'anonymat informe et têtue – qui dépossède le sujet de son identité simple, l'évide et le partage en deux figures jumelles mais non superposables, le dépossède de son droit immédiat à dire *Je* et élève contre son discours une parole qui est indissociablement écho et dénégation »¹. Abordées sous ce prisme, images et textes viennent alors miner les certitudes et les rouages de la pratique qu'elle soit philosophique ou psychanalytique.

En tant que Dehors, l'œuvre n'est plus disponible pour qu'on y applique la théorie, pour qu'on y repère des constantes ou pour qu'on la cerne à travers des grilles interprétatives. Mais, tout au contraire, elle enseigne. Elle précède – selon le célèbre adage lacanien² – le psychanalyste dans sa *praxis*, en particulier dans son éthique. Il ne s'agira donc pas ici d'utiliser la psychanalyse pour enfermer Pasolini – l'homme – dans des catégories diagnostiques : psychose, névrose ou perversion. Il s'agira bien davantage de saisir dans quelle mesure l'œuvre pasolinienne permet à la psychanalyse de questionner les *a priori* de sa pratique. Bref, afin d'éviter tout malentendu, mieux vaut préciser d'emblée que le seul diagnostic différentiel convenant à Pasolini, est celui de "poète".

Avec Pasolini, on peut relire d'un point de vue novateur au moins trois points, tout à fait déterminants, de l'édifice psychanalytique : les pulsions, la sublimation et la perversion. Les *pulsions pasoliniennes* mettent en garde le psychanalyste du XXI^e siècle contre toute tentation de jugement moralisateur à l'encontre de la perversion, en donnant un visage inédit à la sublimation. D'une part, elles l'invitent à continuer d'honorer le tranchant désespéré de la découverte freudienne. En effet, elles inversent la vulgate post-freudienne, largement partagée, selon laquelle la sublimation offrirait un plus de sens, tirerait l'humanité vers le haut, transcenderait le sexuel vers le spirituel. Selon cette logique, sublimer équivaudrait à arracher les pulsions du terrain de la simple satisfaction sexuelle, leur faire prendre le chemin de l'élévation intellectuelle. Or, pour Freud, depuis l'*Au-delà du principe de plaisir*³, toutes les grandes œuvres de l'Humanité, même les plus sublimatoires, se voient systématiquement ruinées en leur fond par la satisfaction de la pulsion de mort.

D'autre part, et toujours selon cette vulgate analytique post-freudienne, la perversion resterait prisonnière de la répétition d'un même scénario et serait, de ce fait, incapable de suivre la linéarité du sens, sa téléologie, parce qu'elle resterait trop attachée à un objet

¹ M. FOUCAULT, *La pensée du dehors*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 47-48.

² Cf. J. LACAN, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein » in *Autres Ecrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 192-193. Par rapport au psychanalyste, Lacan y affirme que « l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie ».

³ Cf. S. FREUD, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], Paris, PUF, 2013.

particulier de jouissance. S'en suivrait un triste portrait de la perversion : une pénible déviation, une atypie, quant à la bonne marche du monde vers la reproduction de l'espèce. Pourtant, selon Freud, dès les *Trois essais sur la théorie sexuelle*⁴, c'est la sexualité en elle-même, telle qu'elle habite l'enfant qui s'avère profondément perverse.

A l'inverse des conceptions édifiantes de la psyché et des comportements humains que formulent les héritiers de Freud, la manière dont Pasolini articule son écriture filmique et littéraire, sa façon de dépeindre les corps, les gestes, les sexualités, le style même à travers lequel il structure et énonce son œuvre pourrait être perçu comme une sorte d'"éloge de la perversion". Un tel éloge renoue avec la subversion freudienne. Il rappelle aux praticiens de l'inconscient qu'elles et ils ne doivent, en aucun cas, céder à « l'idéal d'une harmonisation psychologique »⁵ visant au bien commun. « L'éthique de la psychanalyse n'est pas une spéculation portant sur l'ordonnance, l'arrangement des biens. Elle implique à proprement parler la dimension qui s'exprime dans ce qu'on appelle l'expérience tragique de la vie »⁶.

2. PULSIONS PASOLINIENNES ET PERVERSION

Les pulsions pasoliniennes travaillent par l'échec. Elles creusent le sens, elles l'évident. Elles laissent entrevoir dans quelle mesure l'échec ou le ratage ne sont pas seulement négatifs mais aussi force d'affirmation d'autres destins possibles. Mais que faut-il entendre exactement par "pulsions pasoliniennes" ? Cette expression englobe les mouvements répétés, les trajectoires multipliées des corps filmés par le réalisateur italien : rires, danses, regards fixe à la caméra, nudité, sourires édentés, marches au désert... Leurs déplacements et leurs immobilisations font récit. Systématiquement, leur mise en scène entraîne la transgression des règles diégétiques tant d'un point de vue stylistique, poétique que politique.

L'œuvre pasolinienne est donc à considérer comme un processus de sublimation. Pourtant, la lumière que l'âme bascule sans arrêt vers l'aveuglement : les pulsions qui l'habitent en restent aux territoires des corps. Il y a là sublimation par l'échec : on n'atteint ni grandeur, ni élévation mais traversée des corps. Pareille perspective relance la réflexion quant à la perversion.

Deleuze écrivait déjà à propos de l'œuvre de Pierre Klossowski : « D'une certaine manière, notre époque découvre la perversion »⁷. Loin de toute pathologisation des conduites, le philosophe s'interrogeait sur ce qu'il faut entendre par perversion : « ce qu'on appelle pervers, c'est précisément cette puissance d'hésitation objective dans le corps [...] »⁸. « Chez Klossowski, [...] des descriptions sexuelles apparaissent, avec une grande force, mais pour "remplir" l'hésitation des corps et la distribuer dans les parties du syllogisme disjonctif. La présence de telles descriptions assume alors une fonction linguistique : il ne s'agit pas de parler des corps tels qu'ils sont avant le langage ou hors du langage, mais au contraire, avec les mots, de former un "corps glorieux" pour les purs esprits ». La perversion vaut pour Deleuze comme torsion du langage : « une transgression du langage par le langage »⁹.

⁴ Cf. S. FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], Paris, Folio Gallimard, 1987.

⁵ J. LACAN, *Le Séminaire Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* 1959-1960, Paris, Seuil, 1986, p. 349.

⁶ *Ibid.*, p. 361.

⁷ G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 325.

⁸ *Ibid.*, p. 326.

⁹ P. KLOSSOWSKI, *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963, p. 126-127.

La transgression perverse consiste donc essentiellement en ce renversement des lois du langage : celles-ci ne brident plus l'imaginaire, n'enserrent plus l'image du corps mais réfléchissent *avec* le corps.

Cette prise en compte des pensées qui adviennent et s'écrivent avec les corps – aussi bien chez Klossowski que chez Pasolini – peuvent être du plus grand intérêt pour celles et ceux qui souhaitent, pour chaque cas qu'elles et ils rencontrent, réinventer l'éthique de la psychanalyse. En effet, si la psychanalyse veut pouvoir affronter les nouvelles configurations du réel, la fameuse loi universelle et inconsciente du complexe d'Œdipe, telle que Freud et les post-freudiens pouvaient l'énoncer, n'est plus envisageable ni comme évidence naturelle, ni même structurelle¹⁰.

3. VISIONS DE L'ŒDIPE

Cette machine à construire du sujet qu'a longtemps été le complexe d'Œdipe, entendu comme la loi du Père, apparaît toujours plus comme un corrélat hétéro-normatif de la famille petite bourgeoise – papa-maman-enfant – totalement intenable au XXI^{ème} siècle. Au risque de désavouer les familles recomposées, monoparentales, homoparentales,... la psychanalyse ne peut s'engager dans la clinique avec l'Œdipe comme seul passage obligé pour penser le sujet de l'inconscient. Lorsque Judith Butler propose de dépasser le paradigme œdipien en s'intéressant à la performance d'Antigone, au trouble de ses gestes et de ses revendications, elle pointe bien comment l'appel à la dimension symbolique sert encore trop souvent « à établir certaines formes de parenté comme les seules intelligibles et vivables ».¹¹ A trop croire au mythe d'Œdipe, la psychanalyse risque de rater les vies telles qu'elles s'écrivent actuellement.

Prendre le modèle œdipien comme principale instance organisatrice de la vie du sujet, c'est décider de trois types de vision, de trois modes de rattachement au langage et au monde. Autrement dit, le passage par l'Œdipe détermine les trois catégories diagnostiques freudiennes de névrose, psychose et perversion. Rappelons-les brièvement avant de tenter, avec Pasolini, une subversion.

Premièrement, dans la névrose, le passage par le complexe d'Œdipe structurerait la vision normale du monde, celle qui est propre au névrosé, c'est-à-dire une réalité caractérisée par le manque. Si la machine œdipienne a fonctionné correctement, alors on ne peut pas tout voir, ni tout avoir. On ne voit le monde qu'à partir d'une fenêtre limitée, et la limitation du champ de vision se rattache à l'intervention paternelle, à son refus de laisser l'enfant accéder à tout ce qu'il voudrait. Le sujet névrosé est castré : il voit, vit et désire à partir du manque.

Deuxièmement, dans la psychose, au contraire, faute de cet interdit paternel, la vision du monde ne s'organiserait pas à partir d'un cadre précis mais, parce que la machine œdipienne n'a pas marché, le sujet verrait des choses qui ne sont pas dans le monde, il hallucine son monde pour pouvoir tout voir et tout avoir.

Pour rendre les choses plus concrètes et plus cinématographiques, on pourrait opposer deux types de cinéma¹². Du côté névrose, s'imposerait l'autoroute du cinéma hollywoodien, celle du champ / contrechamp, organisée à partir de la coupure œdipienne et qui tend vers un happy-end. Du côté psychose, un cinéma des chemins de traverse, an-œdipien, sans Œdipe, beaucoup plus libre sans doute mais où le récit et la vision, la distinction entre

¹⁰ Cf. M. TORT, *La fin du dogme paternel*, Paris, Flammarion, 2007.

¹¹ J. BUTLER, *Antigone : la parenté entre la vie et la mort*, Paris, Epel, 2003, p. 78.

¹² Sur ce point, je renvoie aux développements d'A. BELLAVITA, *Schermi perturbanti. Per un'applicazione del concetto di Unheimliche all'enunciazione filmica*, Milano, Vita e pensiero, 2005.

fiction et réalité, entre champ et contre-champ seraient bien moins nets, bien moins compréhensibles. Ce serait, par exemple, le cinéma expérimental de Jonas Mekas, de Jonathan Caouette, de Philippe Grandrieux entre autres.

Je ferais l'hypothèse que le cinéma de Pasolini ne se situe ni d'un côté, ni de l'autre, mais sur la troisième voie, celle de la perversion, c'est-à-dire : celle de la dénégation du manque. La vision pasolinienne du réel n'est ni basée sur l'organisation œdipienne classique, ni sur une réponse hallucinée face à une absence de complexe d'Œdipe.

Si Pasolini ne répond pas à l'Œdipe et à sa castration de manière névrotique ou psychotique, il ne cesse cependant de prendre en compte le complexe mais de manière poétique. Il dépasse l'Œdipe, va au-delà, au sens où il invente des coordonnées inédites pour donner à voir le monde et, ce faisant, il se détache de ses propres attachements familialistes. Il donne, toujours encore, une nouvelle version du père, une père-version (pour le dire avec Lacan). Cette version du père, cette père-version, s'avère en mesure de dépathologiser ce qui a parfois pu être épinglé de moralement pervers par la psychanalyse. Au fond, le cinéma pasolinien a largement contribué à ébranler les catégories de vision et continue de le faire. De ce trouble dans la vision peut se déduire une revalorisation de la catégorie de perversion.

Il décale ainsi la catégorie diagnostique de ses définitions traditionnelles. Elle ne se limite plus à la fixation sur un objet, elle ne témoigne plus d'un arrêt ou d'une inversion dans le développement psychique, elle n'est plus une déviation de la fonction sexuelle par rapport à des buts prédéterminés. Ce décalage s'opère très explicitement dès *Comizi d'amore* – je pense en particulier au dialogue avec Ungaretti où le poète rappelle qu'il n'existe que des différences entre les hommes, qu'il n'y a pas de « normalité » en matière sexuelle.

Renoncer à la normalité revient à admettre que les pratiques sexuelles n'ont plus à être jugées selon la morale du Père. Si certaines pratiques sexuelles sont perçues comme régressives par rapport à une soi-disant maturité sexuelle, c'est qu'elles sont évaluées à l'aune d'une moralité exclusivement hétérosexuelle, tournée vers la reproduction et la reproduction de la structure œdipienne elle-même. Il faut donc concevoir la nouvelle version du père offerte par Pasolini, l'éloge de la père-version que tisse son œuvre, en fonction de son acharnement politique contre la norme et la moralité petite-bourgeoise.

La transgression perverse ne consiste pas tant chez lui en un spectacle d'obscénités (il condamnait la pornographie) qu'en une torsion de la langue et de l'image. Pasolini nous dirige moins du côté du contenu que de la structure. Sa question s'énonce : comment faire résonner la langue autrement que selon l'homologation capitaliste ? La perversion est autant une histoire d'inconscient que de politique.

4. AU-DELA DE L'ŒDIPE

Quand il évoque son film *Edipo Re*, Pasolini affirme laconiquement avoir « changé l'Œdipe ». Comment Pasolini s'y est-il pris pour faire valoir sa nouvelle version du père ? Je donnerais trois directions.

Premièrement son style. Pasolini affirme avoir : « toujours eu dans les yeux un voile d'ironie ». Sa mise en échec de l'Universel Œdipien passe par une insistance sur les semblants auxquels se rattachent ceux qui croient à l'ordre du Père. Son œuvre manifeste à quel point leurs manières de (se) raconter et de (se) vivre s'avèrent systématiquement tributaires de normes qui pourraient tout aussi bien se dire et s'appliquer autrement. En ce sens, le film *Teorema* s'avère tout à fait explicite. Il nous donne à voir la ruine des conventions bourgeoises devant l'arrivée d'un hôte mystérieux incarné par Terence Stamp qui couchera indifféremment avec tous les membres de la maisonnée.

Stylistiquement, le discours pasolinien s’empare des codes cinématographiques déjà existant pour les détourner, les contourner, montrer leur grandiloquence en rajoutant une couche d’in vraisemblable. Costumes, musiques, acteurs non professionnels, décors, accessoires, réécriture des grands textes de l’histoire de la littérature et de l’humanité, l’Évangile, Saint-François, Œdipe, Médée, ... Pasolini n’adapte jamais rien à l’écran mais reformule systématiquement. Cela moins pour montrer l’universalité d’un propos, l’intemporalité ou la vérité des us et coutumes que pour les faire tourner autrement, sens dessus dessous en latin : *per-vertere*.

Deuxièmement, et dans la continuité de ce premier point, concernant le récit œdipien, filmique aussi bien qu’auto-biographique, Pasolini fomenté une affabulation. D’où son retour perpétuel à la question du père dans les interviews avec Duflot, Haliday, Maraini, d’où l’adaptation dans son Frioul natal d’Œdipe Roi, d’où le portrait de son père dans *Pétrole*. A chaque fois, l’on assiste à un détournement, une parodie du roman familial. Notre auteur s’en empare avec un « léger travestissement » pour le mettre « en variation continue »¹³, le faire proliférer et s’élancer dans l’affabulation. Comme le rappellent Deleuze et Guattari : « un roman familial exprime un effort pour sauver la généalogie œdipienne, mais aussi une libre poussée de généalogie non œdipienne »¹⁴.

Au sein même de la langue psychanalytique, de la constance universelle de son modèle, Pasolini crée une langue nouvelle en exagérant la représentation des balises qui consentent au repérage d’une structure constante. L’insistance avec laquelle il évoque les références majeures de la doctrine analytique – le père, le phallus, le mythe lui-même – finit par les rendre dérisoires. « Il y a toujours dans le héros d’une tragédie, / le moment où il est un peu ridicule / et fait pitié »¹⁵ écrit Pasolini dans *Affabulazione*. Retenti alors un rire de contentement comme celui de Franco Citti avant de tuer Laïos dans *Edipo Re*.

Troisièmement, à quoi bon ? Pourquoi démonter l’idéal de narration unitaire dépendant du règne du Père ? Pasolini répond afin de s’approcher du réel avec un « amour fétichiste pour les choses du monde »¹⁶. Le fétiche se transforme ici comme point de résistance contre l’uniformisation des manières de vivre propres à l’*Italietta* : à la place d’être le point central du déni du réel propre au pervers, il se fait force de révélation, réinvention prometteuse du langage. C’est à partir de cette dépathologisation de la perversion et de la revalorisation du fétiche comme « amour de la réalité » que se dessine un nouveau visage de la sublimation chez Pasolini. C’est ce dernier point que je voudrais développer pour conclure.

5. EFFRACTION PSYCHANALYTIQUE

Depuis le Léonard de Freud¹⁷, on définit la sublimation comme la satisfaction d’une pulsion qui aurait réussi à détourner le trajet de son but sexuel par un nouveau parcours. La sublimation est alors entendue, nous l’avons vu, comme une valorisation sociale, comme une progression, un passage du sexuel au non sexuel. Bref, par la sublimation, on fait sens.

¹³ C’est très exactement ce que Deleuze affirme à propos de Sarraute, lorsqu’il évoque le roman *Enfance*, dans son *Abécédaire*. Cf. *L’abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, Paris, Vidéo Montparnasse, 1996 (Réalisation P. H. Boutang).

¹⁴ G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 1, Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1971, p.149.

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Affabulazione*, in *Théâtre*, Arles, Babel, 1995, p. 203. (Nous modifions légèrement la traduction française, p. 64).

¹⁶ P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico* [1972], Milano, Garzanti, 2000, p. 231. La première formulation de ces propos se trouvait dans J. DUFLLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfond, 1970, p. 131.

¹⁷ Cf. S. FREUD, *Un souvenir d’enfance de Léonard de Vinci* [1910], Paris, Gallimard, Folio Bilingue, 1991.

Or ce que montre le cinéma pasolinien, tous comme les fragments, les interruptions, les actions suspendues qui composent son œuvre littéraire ou théâtrale, ce sont d'abord et avant tout des corps. Des corps qui succombent et auxquels le regard de Pasolini lui-même pouvait succomber. Ces corps d'une grande sensualité sont néanmoins marqués de manière explicite par l'échec : ils errent, traversent les villes et les déserts, s'aiment en dehors de la morale capitaliste. L'histoire qu'ils écrivent se refuse à toute complétude. Les pulsions qui les animent ne cessent pas de déjouer les règles narratives classiques justement dictée par la tragédie grecque¹⁸.

Plus particulièrement, la mise en échec du corps du père est évidente dans *Œdipe Roi*, mais aussi dans *Uccellacci uccellini*, dans *Teorema* ou dans *Salo*. Pasolini filme les corps selon une politique de la désinscription hors du sens, hors de la performance du corps et de la langue rentables. Ces corps parlent avec un accent qui interrompt l'italien standardisé. Ils se meuvent avec une légèreté et une lenteur qui défient les normes de l'action hollywoodienne. La violence de leur beauté questionne les canons classiques. Impossible de les rattacher à la positivité du sens, impossible de leur faire dire ou accomplir quelque chose comme il faut. Chez Pasolini, les corps trébuchent, se touchent et souffrent en heurtant l'œil de la caméra. Son esthétique s'écrit par un détour à travers l'épaisseur des corps traversés. Pas de détour vers un plus de sens, mais une chair s'éloignant toujours davantage du bien commun, une chair d'ab-sens. Pas d'écriture sans rature.

Cette revendication de l'échec n'a sa raison d'être qu'en fonction de la permissivité qui caractérise son époque. Lorsque Pasolini déplore la tolérance de la société de consommation, ses invectives contre le néo-fascisme italien et ses injonctions permissives ne visent pas la restauration de l'interdit du père. Bien au contraire, son désarroi face à la logique dominante provient du fait que celle-ci a refoulé l'échec au profit du culte de la réussite, du progrès, de la maîtrise.

Sa caméra ne filme plus sous le signe de la castration œdipienne. Elle préfère raviver le sacré par la fétichisation de la réalité. L'énigme perceptive que suscitent ses images troubles, gorgées de ténèbres ou de soleil, fait écho à la façon dont la pulsion travaille au cœur même de la sublimation : comme un surplus qui insiste, en dehors de la téléologie, comme un sombre excès, défiant tout ordonnancement. L'esthétique pasolinienne est une effraction à la bonne marche du monde.

Une telle effraction ramène la psychanalyse vers son dehors. L'enjeu n'est pas de reconnaître des exceptions à la règle œdipienne. La maxime de Pasolini est précieuse : rien de plus intolérable, pour un homme que d'être toléré¹⁹. Les différences de chaque cas ont à être accueillies pour concevoir autant de réponses singulières en mesure d'appréhender le lieu, pour chaque sujet, de sa sublimation par l'échec. Alors que la politique du progrès, alors que le triomphe de la science et du discours capitaliste promettent la réunion du sens et de l'être dans le bien-être, dans le coaching, dans les thérapies comportementales, dans le développement de soi et les anti-dépresseurs, le désarroi, voire le malaise, mais aussi le rire surprennent le spectateur devant la vision d'un film pasolinien. Pasolini inquiète les identités œdipiennes trop bien construites. Il rend manifeste « l'inévitable coloration de la sexualité par la pulsion : son insistance à la répétition, son déni obstiné de toute téléologie, sa résistances aux déterminations du sens (sauf dans la mesure où elle cherche à refuser de telles déterminations), et, par-dessus tout son rejet de la spiritualisation du futurisme

¹⁸ Rappelons qu'Aristote donne la tragédie œdipienne de Sophocle comme modèle idéal pour le récit dans sa *Poétique*. Paul Ricœur en a tiré les conséquences pour la littérature occidentale dans P. RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, tome 1.

¹⁹ P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e la società*, Milano, Mondadori, p. 494.

reproductif »²⁰. En ce sens ses images constituent une mise en garde, aussi précieuse et formatrice que dérangeante, pour questionner les éventuelles certitudes du psychanalyste.

Fabrice Bourlez
(E.S.A.D. Reims)

²⁰ L. EDELMAN, « Le futur est un truc de gosse », in *Huit essais de théorie queer*, Paris, EPEL, 2012, p. 319.