

Florence BERNARD DE COURVILLE,
Oedipe roi de Pasolini. Poétique de la mimésis
(L'Harmattan, 2012, 204 pages)

AVANT-PROPOS (pp. 15-16)

[...] cet ouvrage est le fruit de deux réflexions: peut-on considérer, à l'instar de Pasolini, qu'un film est en lui-même une théorie du cinéma ? Cette pensée du cinéma ne se fonde-t-elle pas en propre sur ce qui ne relève pas du cinéma ? [...]

INTRODUCTION (pp. 17-26)

[...] Sous le terme de « cinéma de poésie», Pasolini caractérise des films dans lesquels le cinéaste s'identifie au personnage, c'est-à-dire traduit à l'écran, par des mouvements de caméra décentrée, le vécu ou le ressenti de son personnage. Dans le « cinéma de poésie », le cinéaste s'immerge dans l'âme de son personnage. Le « cinéma de poésie » repose sur une simulation, il met en jeu un faire comme, un mouvement de confusion entre l'instance-auteur et l'instance-personnage, une mimésis.

[...] Oedipe roi est le premier film d'une trilogie ainsi nommée par son auteur « trilogie antique ». Celle-ci rassemble l'adaptation du mythe d'Oedipe, Médée [Médée ; 1970] adaptée de la tragédie d'Euripide, qui met en scène le conflit entre « les forces du passé » et le monde moderne avec Maria Callas dans une dans un rôle-titre étonnamment presque muet, et Carnet de notes pour une Orestie africaine [Appunti per un Orestiade africana ; 1976, ré : 1969].

[...] La notion de double se retrouve dans la structure formelle de l'oeuvre qui fonctionne comme en miroir, tant au niveau de la structure d'un récit binaire qu'au niveau de la mise en scène. Dans la mise en scène, le cinéaste introduit la forme de l'identification, qu'elle soit celle, autobiographique, du cinéaste Pasolini à la figure d'Oedipe, ou qu'elle concerne les corps d'acteurs qui, tels des fantômes traversant les images, reviennent dans la peau de plusieurs personnages, doublent et se dédoublent, sont à la fois le même et l'autre, le retour du même dans l'autre. [...]

PARTIE I : LE MIMETISME (page 27 à 57)

Entre deux et trois : le double et la schize (pages 27 à 33):

[...] Ce second épisode opère un double dépaysement dans le temps - l'Antiquité grecque - et dans l'espace - le Sud marocain. Cette partie centrale tenue par Pier Paolo Pasolini comme une « Préhistoire » (Cahiers du Cinéma 192, jul-août 67) est imprégnée d'onirisme. « Absolument fantaisiste, au sens fort du mot » (Joubert-Laurencin), elle fut considérée, sans qu'aucun élément ne l'indique cependant formellement, par l'auteur, comme un long rêve.

La troisième partie, qui constitue l'épilogue (arbitraire selon Pasolini lui-même) du film, est strictement contemporaine de la sortie du film, plusieurs plans documentaires de la ville de Bologne sont là pour en attester.

[...] Selon le cinéaste, Oedipe roi est composé de quatre parties, comprenant le prologue, l'épilogue, la partie centrale et sa division en deux : le socle mythique précédant Sophocle et l'adaptation proprement dite de la pièce de Sophocle. Ce quatre renforce les symétries duelles, sous-tendant une nouvelle opposition entre, d'une part, la vie d'Oedipe, autrement dit, ce qui précède et rend possible la tragédie, et d'autre part la tragédie elle-même : Oedipe roi. Le chiffre 4 renforce la structure triadique de l'oeuvre et sa structure binaire, à la fois double et césurée.

Le meurtre du père, de Laïos, césure le film, le fragmente en deux parties, et renforce la portée du 4.

[...] Dans l'épisode central, dans le plan qui suit les révélations de Tirésias, le visage du personnage de Jocaste, sous les traits de l'actrice Silvana Mangano, possède les mêmes caractéristiques que le plan de la mère dans le prologue, dans la scène du pré. Dans l'épilogue, Oedipe et Angelo repassent devant la maison du prologue. Le cri de l'enfant qui conclut le prologue, « Maman » est le même que celui de l'enfant qu'abandonne le serviteur de Laïos sur le mont Cithéron.

[...] Au tout début, le serviteur de Laïos est chargé de tuer le fils du roi,

mais il le laisse vivre. Longtemps après, il est lui-même témoin de l'assassinat de Laïos et le seul survivant de la tuerie, qui marque l'acte de naissance du nouveau roi de Thèbes. Au début, le serviteur de Polybe est le vecteur de la naissance d'Oedipe dans un autre royaume. À l'acmé de la tragédie, il vient annoncer la mort du roi Polybe qui marquera aussi le moment de la révélation et donc la fin de la royauté d'Oedipe.

[...] L'idée de chiasme, inaugurée par la présence des serviteurs, est renforcée par un jeu de symétrie entre le prologue et l'épilogue. Le film retourne, en fin de parcours, au pré symboliquement maternel, il se clôt sur du vert, sur de l'herbe plein cadre mais vidée des personnages intégrés dans le plan du prologue. La contre-plongée du prologue devient une plongée dans l'épilogue. Tout reprend toujours, mais reprend autrement.

[...] Oedipe roi se construit autour du chiffre 3. Il se compose de trois parties - prologue, partie mythique, épilogue. Oedipe se retrouve face à trois chemins après avoir quitté le sanctuaire de Delphes. Pasolini réitère à trois reprises un symptôme stylistique : il introduit trois flous dans la séquence suivant celle de Delphes. Les croisements sont marqués du chiffre 3 : sur tous ces lieux, veille Hécate, l'inquiétante magicienne, la déesse des carrefours, sur lesquels elle appose de son sceau le chiffre Trois. Les embranchements à trois voies rappellent qu'Hécate est une femme à trois têtes ou à trois corps selon les légendes. [...]

L'adaptation d'Oedipe roi de Sophocle (pp. 34 à 41):

[...] Pier Paolo Pasolini n'adapte pas le texte de Sophocle, au sens traditionnel du mot, il le pastiche. Il cite explicitement l'Oedipe roi grec. Les dernières paroles de l'Oedipe du film sont la traduction mot à mot de l'adaptation italienne de Pasolini de la fin d'Oedipe à Colone.

[...] C'est le moment précis du raccord entre la tragédie grecque et le film : « J'ai tenu le rôle du grand prêtre pour deux raisons : parce que je n'avais pas trouvé de personne adéquate, et parce que la longue phrase que je récite est la première du texte de Sophocle - la tragédie commence ainsi - et il me plaisait, en tant qu'auteur, d'introduire moi-même Sophocle dans le film. » (« Entretien avec Jean-André Fieschi, Cahiers du Cinéma 195, nov. 67).

[...] Dans la séquence le grand prêtre intervient, venant réclamer son aide au nouveau roi de Thèbes qui correspond à la scène 1 de l'acte I de l'Oedipe roi de Sophocle, Oedipe entre en scène. Pier Paolo Pasolini produit, ici, un théâtre, une représentation. Il introduit la théâtralité. Devant le palais de Thèbes, Oedipe se retrouve sur une estrade. Il se produit dans l'espace et dans le temps de la représentation théâtrale, dans une mise en forme visible du processus scénique.

[...] Le cinéaste introduit plusieurs différences significatives par rapport à la tragédie grecque. Il supprime la tirade prophétique d'Oedipe, par laquelle débute le premier épisode d'Oedipe roi de Sophocle, les interventions chorales. Jocaste est devenu presque muette.

[...] Oedipe roi n'obéit pas aux règles et aux conventions ordinaires de l'adaptation. La disproportion est de mise : les détails sont énormément dilatés, les points considérés comme importants sont rapidement contés, si bien que comme l'exprime Pasolini, en 1965, dans un article consacré à ses films parmi lesquels l'Évangile selon saint Matthieu, « Il n'y a pas d'alternative, pas de catharsis, pas de fermeture du récit ». (« Le cinéma selon Pasolini » avec Jean-Louis Comolli et Bernardo Bertolucci, Cahiers du Cinéma 169, août 65). La différence la plus significative entre le film et la tragédie grecque concerne l'acheminement vers la découverte de la vérité : dans le texte de Sophocle, la prise de conscience était progressive, tout au long d'une série de rencontres et de dialogues, dans le film elle est mystérieusement intériorisée, presque supposée dès le début - Oedipe appelle Jocaste « mère » avant que ses craintes se soient avérées exactes.

[...] Pasolini présente l'oeuvre de Sophocle comme une oeuvre vouée à la fragmentation, à la dispersion, qui n'est plus sur orbite, a perdu son centre organisateur, échoue à se constituer en oeuvre. Oedipe roi met en scène le procès de décomposition d'un grand livre rêvé.

[...] Oedipe roi matérialise directement le fait que le texte de Sophocle est lu, qu'il est une traduction. Pasolini cite Sophocle et ce système de citation directe, immédiate, exhibe le geste traducteur jusqu'à faire du film le récit du texte original. Le doublage appuie cette idée.

[...] Oedipe roi n'échappe pas à la règle, le film est entièrement fondé sur la post-synchronisation. Il expose la dissonance entre les corps et les voix qui la constituent. À de nombreuses reprises, et principalement dans la partie mythique, le processus est clairement explicite: les voix sont légèrement, mais visiblement, détachées du corps, un décalage temporel entre les lèvres des comédiens et les voix déclamant le texte est affiché.

L'autobiographie pp. 42-57:

« La différence profonde entre Oedipe et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique, alors que les autres ne l'étaient pas ou l'étaient moins, ou du moins l'étaient presque tous inconsciemment, indirectement. Dans Oedipe, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Oedipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mythifiée bien sûr, rendue épique par la légende d'Oedipe », affirme pas Pasolini dans les Cahiers du Cinéma en 1967 (« Discours sur le plan séquence ou le cinéma comme sémiologie de la réalité », n° 192).

[...] Il (Joubert Laurencin) remarque que les arcades sous lesquels apparaissent Franco Citti et Ninetto Davoli sont les « Portiques de la Mort », à savoir, selon un témoignage de Pasolini, son « plus beau souvenir de Bologne », car il représente l'endroit où il acheta ses premiers livres, à l'âge de quinze ans.

[...] Comme le constate Hervé Joubert-Laurencin, Oedipe moderne, contemporain, représente l'activité adulte de poète de Pasolini, organisé autour de deux pôles : d'abord il joue pour la bourgeoisie une musique ancestrale japonaise sur les marches de l'église, représentant ainsi le poète décadent hermétique qu'il est, puis il joue pour les ouvriers devant les usines un chant révolutionnaire propre à la résistance italienne, symbolisant l'engagement du poète auquel il adhère.

[...] Une déconcertante analogie est mise en place entre pas Pasolini et Oedipe grâce aux intertitres, venus du cinéma muet, extérieur, objectif, épique : « Dans la partie antique, plutôt que d'utiliser la voix-off, procédé du cinéma d'aujourd'hui, j'ai utilisé les intertitres, procédé du cinéma muet », commente pas Pasolini en 1967 (« Entretien avec Jean-André Fieschi, Cahiers du Cinéma 195, nov. 1967 »).

[...] Dans Oedipe roi, rien n'est donné au spectateur que le que le personnage n'ait d'abord vu ou qu'il ne soit déjà en train de vivre. Des plans sans Oedipe, en panoramique ou en travelling le plus souvent, donnent le point de vue du héros, puis Oedipe entre dans ce même champ et s'offre au témoignage objectif. Le voyant est vu, mais le spectateur n'a aucune avance sur lui. [...]

PARTIE II: L'INTENTION EMBLEMATIQUE (pp. 59-108)

Une écriture du signe (pp. 59-75):

Dans Oedipe roi, Pier Paolo Pasolini tente d'arracher les choses à leur dimension concrète pour les introduire dans une autre structure, signifiante celle-là. Le cinéaste tend au signe, à la signification, au mythe et au sacré.

[...] Pier Paolo Pasolini, avant Oedipe roi, s'est nourri des théories de Freud, et il ne pouvait en ce cas, que s'intéresser à Freud, non seulement pour la question du « complexe d'Oedipe », mais aussi et surtout pour la manière dont Freud s'est emparé d'un nom mythique pour l'ériger en concept, en schème et même en figure. Freud rencontre Oedipe parce que celui-ci représente le désir de savoir ce que la conscience ignore.

[...] Le commentaire musical va à l'encontre de la localisation historique, assignant ainsi à comprendre la musique comme s'auto-désignant : des airs arabes ou des mélodies révolutionnaires accompagnent Oedipe roi. Un jeu de références cérémoniales décale le sens de la composition visuelle. La musique du film choque.

De nombreuses références culturelles au Nouveau Testament imprègnent Oedipe roi. Les motifs chrétiens pénètrent le corps du film. Le nom du personnage incarné par Ninetto Davoli dans l'épilogue, « Angelo », fait référence à l'ange chrétien, au Saint Esprit. Cette idée est renforcée par le fait qu'Angelo incarne la figure du messager dans la partie mythique. De plus, dans un plan de la séquence 29 de l'épisode central, la position des pieds de Jocaste, légèrement apposés l'un sur l'autre, rappelle celle du Christ crucifié.

[...] Il développe un style par lequel il fait « sentir » la caméra.

À l'acmé du film, pendant la séquence du meurtre du père, le soleil éclate dans

l'objectif. La caméra se fait présence, l'explicite son propre travail.

[...] Le nouveau-né apparaît, en effet, pour la première fois à l'image tenu par les pieds, à l'intérieur d'un magnifique sur-cadrage donnant l'accouchement dans la partie droite de la fenêtre du balcon. Le sur-cadrage renvoie le spectateur en dehors des choses, l'assignant à l'impitoyable extériorité du témoin. La mise en scène s'exhibe comme telle.

[...] Tout d'abord la succession de deux plans, dont la différence est insignifiante, qui représentent la même situation d'abord de près, puis d'un peu plus loin, ou bien de face puis un peu plus de côté, ou bien encore dans le même axe, mais avec des objectifs différents. Cela produit un effet d'insistance devient obsession, « véritable mythe de la beauté fondamentale et angoissante qui serait consubstantielle aux choses » (L'expérience hérétique, p.148).

[...] Oedipe, dans le mythe, a résolu l'énigme, unissant en cela le signifiant et le signifié. Or, dans Oedipe roi, Pasolini supprime l'énigme : c'est en tuant le Sphinx qu'il parvient à délivrer Thèbes. Or, à ce moment précis de la rencontre d'Oedipe et du Sphinx, Pasolini introduit la post-synchronisation.

[...]

Plaie, blessure du corps. Montage, ruptures (pp.75 -90):

[...] Oedipe roi est un découpage de chair. L'insistance de la caméra sur les corps révèle sous la peau un corps fragmenté et palpitant : boucherie, porcherie, ricanements de gouaille, supplice, abattoir, exercice de cruauté. Les corps sont morcelés, éclatés, écartelés, tronqués et rejetés dans un hors-champ qui n'est pas seulement hors du plan mais est contenu en son antre. [...]

[...] Pendant la séquence de la première nuit d'amour de Jocaste et d'Oedipe, le visage de Silvana Mangano en gros plan, capté, presque traqué, se fragmente. Une partie de son corps est découpée par le cadre, donnant une impression de fractionnement du corps et de mise en pièces d'identité.

[...] l'érotisme d'Oedipe roi communique avec l'abjection de deux corps cloisonnés, qui ne sont pas exposés à partir de leur fusion mais à partir de leur séparation illimitée, de leur caractère sacré, auratique. Les corps divisés, fondus, sont touchés. Il succombe. Cette scène procède par fragments en champs/ contrechamps, inspirant un morcellement absolu par éclats, lacérations, explosions organiques.

[...] Les faux-raccords césurent le film en trois parties. Oedipe roi se fonde sur de faux-raccords spatio-temporels : l'histoire passe de Sicile en 1922 à la Grèce antique puis à Bologne en 1967.

[...] Le rythme de montage devient parfois obsédant : avant la séquence du meurtre de l'alliance, un plan est répété deux fois. En deux plans contigus, Oedipe marche avec un branchage qui lui sert de couvre-chef. Ces deux plans sont similaires, sauf par une légère différence de focale. Celle-ci est un faux-raccord selon la syntaxe classique. Raymonde Carasco parle de ce stylème comme d'un « bégaiement de la langue cinématographique sur elle-même » (« Médée et la double vision » in Pasolini, Revue d'esthétique HS 3, 1982, éd. Jean-Michel Place 1992). C'est un processus d'« accommodation pupillaire » qui marque le film d'un effet spectaculaire.

Dans Oedipe roi, il y a de « mauvais » raccords. Lorsque Oedipe arrive à Thèbes, dans les quatre plans précédents sa rencontre avec le Sphinx, est présentée la ville de Thèbes. Or, les différents plans ne raccordent pas (différents ensembles de pierres, différentes lumières). De même, pendant toute la séquence du meurtre du père, le raccord lumière ne s'effectue pas selon les normes traditionnelles : le jour a baissé entre le début et la fin de la scène, celle qui est pourtant, sur le plan narratif et temporel, volontairement brève et abrupte.

[...] De nombreuses ellipses mettent à mal le développement du récit. Pasolini met en scène une ellipse entre l'arrivée du serviteur de Corinthe qui parle à Jocaste et le moment où Oedipe va voir le berger, laissant le spectateur dans l'ignorance de ce qui s'est passé. Cette ellipse est importante, primordiale, car elle concerne la découverte de la naissance d'Oedipe.

[...] Les plans sont déconnectés de l'enchaînement causal des péripéties. L'oeuvre intègre plusieurs accidents : reprise d'une même image dans deux plans contigus, raccords difficiles. Le récit classique est mis en cause est remplacé par une fragmentation visuelle et narrative où travaillent des manques.

[...] En effet, la structure labyrinthique du film convertit le décor désertique en un non lieu, un pur lieu du mouvement. C'est le lieu de la pure mobilité, le

lieu où le mouvement s'exhibe, c'est-à-dire le lieu où le mouvement est donné comme tour.

[...] (à propos de la voie droite du destin:) Dans Oedipe roi, Pasolini se situe dans une perspective inverse : Oedipe ne va pas droit au but, s'attarde en chemin. Il erre dans le désert, devenu le lieu de l'exode, de l'exil.

[...] Ce qui est particulièrement troublant dans Oedipe roi concerne la particularité des trois séquences dans lesquelles Pasolini exhibe le procédé de la post-synchronisation. La première est la séquence de l'oracle de Delphes, la seconde est la scène avec le Sphinx, la troisième et la scène où le prophète Tiresias déclare la vérité à Oedipe. Tiresias, l'oracle et le Sphinx sont trois figures mythologiques, qui représentent le Savoir, la Vérité. En post-synchronisant les discours du Savoir, Pasolini voue les paroles prophétiques à l'éclatement, à la dissolution.

Schize d'Oedipe (pp. 96-103):

[...] Les toutes premières images de la partie mythique placent Oedipe dans l'espace de l'intervalle, du faux-raccord. Oedipe n'appartient pas à l'image. Il en est dessaisi. Le premier plan de l'épisode central montre Oedipe enfant, hurlant, les pieds et poings liés au bâton du berger de Laïos, sur le mont Cithéron. Puis, Pasolini, dans les plans suivants, absente de bébé de l'image.

[...] Le Sphinx parle à Oedipe de l'énigme qu'il porte en lui : « Il y a une énigme dans ta vie. Quelle est-elle ? », et Oedipe s'emporte : « Je ne sais pas. Je ne veux pas le savoir. Je ne veux pas te voir... Je ne veux pas t'entendre ! » Ce sont ces mêmes mots qu'il redira, exactement et dans la même fureur, plus tard, à Tiresias lorsque celui-ci fait son entrée dans le cours du destin.

Schize temporelle (pp. 103-108):

[...] Hervé Joubert-Laurencin, dans « Oedipe roi : Trois Deux Un », décrit la forme du dédoublement du temps présent en un passé et un futur, dans la séquence du meurtre du père : « Oedipe aussi « fuit dans les deux sens à la fois », repart délibérément en arrière sur le chemin d'où il vient, celui qui mène à l'oracle de Delphes (son futur), avant de fuir vers le char où se tient son vrai père : représentant de son passé le plus enfoui.

[...] Les dernières paroles du film, « La vie commence là où elle finit », ouvrent le temps à l'étrangeté absolue de la répétition. Le point d'orgue final est le point d'origine. Le film s'achève là où il a commencé : dans le pré. En une sublime symétrie, il passe, après l'expérience du mythe, d'un temps remémoré à un présent d'une autre sorte, entre lesquels le temps a installé un pur milieu, de fiction.[...]

PARTIE III: REVE ET FAUX- SEMBLANTS (pp. 109-150)

Oedipe roi donne la primauté au rêve, au faux-semblant. Le récit se déroule dans un espace mental, celui du personnage ou du cinéaste, un lieu symbolique. Ce film exhibe un leurre cinématographique où priment les masques, les rôles, les stratagèmes, qui sont contraints à s'exhiber comme tel.

Onirisme et fantasme (pp.109-127):

Toute la partie mythique a été considérée par Pasolini lui-même comme un long rêve, une « préhistoire » absolument fantaisiste et onirique. (« Rencontre avec Pier Paolo Pasolini par Jean Narboni », Cahiers du Cinéma 192, jul-août 67). Oedipe roi est un film hallucinatoire, fantasmatique.

[...] Le raccord brusque entre les deux personnages allant l'un vers l'autre, vus de loin, intaure l'impression de proximité de leurs visages, mais cette proximité les éloigne. La rencontre du berger de Corinthe et du serviteur de Thèbes est toujours à l'écart du lieu et du moment où elle s'affirme, elle est déjà cet écart même. En ce point s'accomplit la vérité propre de la rencontre, d'où en tout cas, prend naissance le montage qui la prononce. Le montage éloigne les deux bergers ou les rapproche.

[...] Pasolini met en scène des carrefours, des labyrinthes, l'immensité du désert. À Delphes, derrière les longues files d'un peuple en rituel, de longs panoramiques font apparaître une immensité inconnue, inintelligible, désarmante. Les couleurs de la terre, du sable, bruns, rouille, ocres, jaunes, se fondent, rendant tout calcul des distances impossible.

[...] Du désert de Corinthe à l'enceinte de la ville de Thèbes, les personnages flottent dans un décor dont ils n'atteignent pas les limites. Ils sont réels, le décor l'est aussi, mais leur relation ne l'est pas et se rapproche de celle d'un

rêve.

[...] Angelo joue avec les autres, s'inclut dans le monde. Oedipe est décalé de lui. En témoigne l'insistance avec laquelle il hurle son nom à plusieurs reprises pour le faire le rejoindre. Oedipe regarde les corps se déplacer comme s'ils faisaient partie du monde infernal des ombres écrit par Homère dans l'Odyssée.

[...] Aucun repère temporel n'est donné. Pasolini ne tente pas de recréer la Grèce antique, mais insère l'histoire dans un espace délibérément autre, l'Afrique du Nord, dont le particularisme spatial n'exhibe aucune volonté de ressembler au lieu originel de la tragédie. Le cadre marocain appuie fortement l'impression d'isolement séculaire.

[...] « J'ai voulu présenter le mythe de type comme quelque chose se situant hors de l'histoire. L'histoire d'Oedipe est un fait méta-historique. Et dans ce cas, méta-historique correspond en fait à préhistorique. » (« Rencontre avec Pier Paolo Pasolini par Jean Narboni », Cahiers du Cinéma 192, jul-août 67).

[...] Pasolini, en une même séquence, fait intervenir à trois reprises ce symptôme visuel qu'est le flou, figure obscène, intolérable : au moment où Oedipe s'apprête à quitter Delphes, le flou absorbe le bas du cadre, le haut, les bords latéraux, puis le centre même de l'image, qui devient une sorte d'hallucination, non pas un trou noir, mais son ombre, la mort, l'envers permanent de l'oeuvre, la possibilité toujours inscrite dans sa trame. Dans les plans de foule, qui alternent avec ceux d'Oedipe dans le désert, la mise au point confère le moins de précision possible aux éléments situés au haut du plan. Le soleil se réfléchit dans la caméra, si bien que le spectateur est incapable de discerner ce qui se trouve dans le cadre. Seuls les personnages installés dans la partie inférieure de l'écran échappent au flou ou à une imprécision partielle. Dès les premiers plans d'Oedipe, Pasolini communique cette indécision de l'image. La première image, sur laquelle Pasolini invite à lire « Tebe », tremble, échappe à la fixité

[...] Alors que chez les Grecs, la flûte est le symbole du ménadisme et corybantisme, c'est-à-dire du traitement par les instruments à vent, dont l'aulos, entre autres, apaisait, soulageait, la musique, dans Oedipe roi, elle, dérange.

La tragédie iconographique et la tragédie intérieure fusent en chant, dans le soleil et le désert. Le crissement assourdissant des cigales évoque à chaque fois l'entrée en scène de la fatalité, faisant du tragique grec, remarque Barthélemy Amengual, quelque chose de matériellement sec, élémentaire, tranchant et grinçant, strident, crépitant.

[...] Son caractère onirique est lié au caractère élémentaire de ses archétypes, à l'observation habituelle est donc inconsciente de l'environnement, mimique, mémoire, rêve. Une mémoire archi-usée, hors d'âge, imprègne le film.

[...] « Si j'avais tourné de façon réaliste la partie moderne, j'aurais obtenu un contraste facile et ennuyeux. C'est pour cela que je l'ai montrée comme un rêve, avec des objectifs déformants. » (Cahiers du Cinéma 195, nov.67).

[...] L'idée du songe est renforcée par le thème vital raccordant le prologue et la partie mythique. Le raccord musique, effectué par la flûte, au moment du faux-raccord, suggère une étrange impression : celle d'avoir pénétré les méandres de la conscience, être entré dans ses tréfonds jusqu'à l'inavoué, le subconscient, l'imaginaire.

[...] Ainsi, le premier soldat contre lequel se bat Oedipe jaillit de nulle part. Alors qu'Oedipe vient d'effectuer une course effrénée sur une ligne droite, le guerrier de Laïos surgit devant lui, sans que l'image ait montré d'où il venait.

[...] « Jocaste [...] est un pur mystère ; [...] projetée dans le mythe une mère ne mue pas : comme une méduse, elle change peut-être, mais elle n'évolue pas. D'où l'aspect fantomatique. » (« Venise 67 », « Entretien avec Pier Paolo Pasolini par Jean-André Fieschi », Cahiers du Cinéma 195, nov.67).

[...] La féminité hiératique Jocaste n'est pas érotique. La séduction charnelle se trouve du côté des hommes. Andrée Tournet dit de Silvana Mangano en jeune mère dans le prologue, qu'elle « a pour regarder son fils l'inclinaison de tête des mères bleues de Picasso ». (« Oedipe roi », Jeune Cinéma, n°34, nov.68). Pasolini avoue une « tendance à raphaéliser [les femmes], à exprimer leur côté angélique » (« Entretiens avec Jean Duflot »). Dans la palais ocre de Thèbes, le visage de Silvana Mangano est rendu monstrueux par le mal qui rôde autour

d'elle. Il est l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler, qui peut donc prétendre ressembler à tout. [...]

Une esthétisation généralisée (pp.127-150):

[...] Oedipe imite son père. Cette proposition est renforcée au moment où Oedipe, devenu monarque, affiche une barbe postiche, et un couvre-chef, qui sont visiblement les mêmes que ceux portés par Laïos avant de mourir. La parodie, le pastiche, mis en exergue par Pasolini comme étant le noeud de l'intrigue, sont, enseigne Mikhaïl Bakhtine, de nature carnavalesque (La Poétique de Dostoïevsky, Seuil, 1970).

[...] A l'opposé des douces couleurs du prologue et de l'épilogue, les couleurs exposées dans la partie mythique sont rougeoyantes, vives, baroques. Les réminiscences plastiques du film confirment le magma stylistique. Le prologue et l'épilogue pastichent les peintures impressionnistes. La séquence du pré dans le prologue est une suite de poèmes visuels, proches de fragments exprimant ce que la lumière et les objets suscitent.

[...] De nombreux plans se succèdent, montrant d'anciennes cités du Sud marocain. Ces images ne servent en rien l'intrigue. Elles sont vidées des personnages de l'histoire, elles n'existent que pour leur beauté formelle. L'origine de ces plans est plastique.

[...] Il amalgame le tragique et le grotesque. En traduisant l'Oedipe roi de Sophocle, en respectant la grandeur dramatique et sublime du texte original, mais en introduisant dans certains vers le parti du prosaïsme, et surtout en insérant, dans le corps du film, des plans triviaux, tels que le plan sur Polybe se lavant les pieds, le cinéaste unit au sein de son film des genres différents.

[...] Dans Oedipe roi, on peut parler d'un magma des bruits, des sons, de la musique. La dimension expressive est soulignée par une bande sonore très « contaminée » : des chants populaires russes et roumains se mêlent aux rythmes nord-africains, à la musique de Mozart qui accompagne les moments vécus par Jocaste et Oedipe. Le bruitage allie des chants populaires roumains à résonance religieuse, à la musique de Mozart et au bruit oppressant des grillons.

[...] L'importance des costumes bigarrés, traditionnels et pastichés (costumes de la culture africaine ancienne, de l'antiquité sumérienne, de la tradition aztèque), qui n'exhibent aucune ressemblance avec les costumes de l'époque grecque antique, la prédominance du décor, tout ceci fait dire à Dominique Noguez, à la sortie d'Oedipe roi, que seul l'adjectif « pasolinien » peut rendre compte de cet immense et impensable pastis.

[...] Le film joue sur la répétition visuelle des corps, des voix, qui riment jusqu'à l'obsession. Les corps traversent le film d'une époque à une autre, d'un rôle à l'autre. La multiplicité indéfinie des travestissements des comédiens (Ninetto Davoli, Franco Citti...) constitue l'essence du cinéma pasolinien. Un corps unique démultiplié dans une série de rôles principaux ou secondaires. L'acteur est multiple.

[...] Devant le palais de Thèbes, pendant le long monologue proféré Tirésias, la voix de Julian Beck est post-synchronisée. Sa parole est décalée, l'harmonie qui lie sa voix au corps est déchirée. La post-synchronisation refuse le naturalisme, le réalisme : Julian Beck n'incarne pas Tirésias, il exhibe les lois physiques du simulacre, le mime de l'être-là présent vers le corps de celui qui n'est pas là. Dans cette scène, effectuée sans prise de son direct, l'acteur double son propre corps, qui aurait pu aussi être doublé par un autre. Le discours Tirésias n'appartient ni à la voix qui le prononce ni au corps de celui qui le rend effectif, il se donne à une voix, s'offre à un corps.

[...] Le jeu expressionniste des acteurs installe un malaise proche de la nausée : le ton des acteurs « outré » à dessin par fidélité à une certaine ironie brechtienne, volontairement faux, n'a rien à voir avec le savoir-faire ou le savoir-être. Pasolini rompt avec toute orthodoxie de la vraisemblance.

[...] Les villages rocaillieux nichés aux flancs des montagnes diffèrent du faste des dômes antiques. Pasolini impose à la ville du prologue le nom impossible de Thèbes - puisque l'on voit que l'on est en Europe. L'image est à la fois productrice de son propre espace et organisée d'un autre lieu absent, d'une illocalité, d'une utopie invisible. Les lieux imitent d'autres lieux, les pastichent.

[...] Dans le premier plan fixé sur Jocaste, elle rayonne littéralement. Les teintes sombres du lit sur lequel sa tête est posée accentuent son éclat, lui donnent une dimension auratique. Cette immatérialité du visage est créée de

l'extérieur, par des effets stylistiques. Une mythologie se greffe sur l'univers du film et lui donne une autre dimension. [...]

PARTIE IV: LE MYTHE ET LA BARBARIE (pp.151-167)

Le sexe et le sacré (pp.151-161):

[...] « Théorème est un film dans lequel l'inceste est multiplié au moins par cinq et se mêle à l'idée de Dieu, dans le sens où la personne avec laquelle les cinq membres de la famille commettent l'inceste est tout simplement Dieu. Ce sont justement ces thèmes du divin et de l'inceste qui ont redonné vie à Oedipe, qui s'est imposé à ma "fantasia" et que j'ai tourné en premier. » (« Entretien avec Pier Paolo Pasolini par Jean-André Fieschi », Cahiers du Cinéma 195, nov. 1967).

[...] Dans l'Oedipe roi de Pasolini, le sourire ambigu de Jocaste est celui de celle qui sait. Son regard bleu menteur laisse penser qu'elle connaît la vérité. Le sourire blanc, bleu, et lisse de Silvana Mangano, seule dans sa chambre et écoutant au-dehors la montée de l'évidence aveuglante, évoque son délice, sa volupté.

[...] Dans Oedipe roi, Pasolini échange le féminin contre le masculin. Il le précise lui-même : « Le seul changement important, par rapport à Sophocle, c'est qu'à la fin j'ai supprimé l'intrusion des filles, parce qu'au fond, j'ai changé l'Oedipe même. Les filles ne correspondaient pas à mon Oedipe, ni Antigone. » (id).

[...] La première scène de coït entre Oedipe et Jocaste, est entrecoupée de plans montrant un ou plusieurs cadavres de pestiférés, corps putréfiés : au montage, à chaque fois que le corps du roi recouvre celui de la reine, le plan suivant montre un ou plusieurs cadavres pestiférés : dans le premier cas, il semble même, à cause de la position de la charogne, voir le contrechamp sur Jocaste étendue. Les entrailles de la terre posent sur le corps d'Oedipe puis sur celui de Jocaste les stigmates de la pourriture, de la décomposition.

[...] Au principe de ce sacrifice religieux, se trouvent l'imitation et la dramatisation. La crémation des cadavres pestiférés est théâtralisée. Elle est mise en scène sur le mode d'un cérémonial, où les participants forment processions et parades. Pasolini, dans Oedipe roi, s'acharne à trouver ce qui constitue l'essence de la pièce de Sophocle : l'interprétation religieuse et sacrificielle du mal social.

Le sacré (pp. 161-167):

[...] Cette instauration du sacré passe par le détournement opéré par le cinéaste des motifs chrétiens. Après la première scène de coït entre Oedipe et Jocaste, la position des pieds de celle-ci rappelle le motif de la crucifixion. Pendant cette scène intime, un plan en plongée appose le regard sur la position des pieds de Jocaste, légèrement l'un sur l'autre, en une nouvelle « scandaleuse et exhibitionniste crucifixion à l'envers » (Joubert-Laurencin, « Vocation de saint Matthieu »).

[...] Un geste est réitéré à plusieurs reprises dans Oedipe roi. Il symbolise la terreur devant le rien, il est l'emblème de l'épouvante d'un homme face au vide. Oedipe place sa main devant sa bouche, la mord, la dévore, dans un geste d'effroi. Celui-ci est lié au prodigieux, au colossal, à l'énorme, l'excessif, à l'incommensurable, au sublime. Ce geste est un défaut qui originellement l'affecte, la différence qui le césure. Son corps est immobile, suspendu entre l'attente et la douleur, entre le temps et son silence, entre le sens et le non-sens. Jocaste réitère ce geste : pendant la révélation Tirésias, elle se mord la main comme Oedipe, puis sourit. Ce geste est un gestus. La notion de gestus vient de Bertolt Brecht, qui en fait l'essence du théâtre, irréductible au sujet et à l'intrigue.

[...] Dans l'Oedipe de Pasolini, si les girations ramènent toujours à leur point de départ, comme sous la coupe des dieux, Oedipe joue avec le destin : lorsque, au début de l'épisode mythique, il lance le disque près du palais de Polybe, Oedipe pousse du pied le sien afin de l'emporter sur son rival et d'être couronné. Oedipe prend le pas sur le destin, le devance. [...]

PARTIE V: PROBLEMATIQUE DU VOIR (pp.169-176)

Savoir et ignorance / clarté et obscurité (pp.169-172):

[...] Le tragique d'Oedipe réside dans sa lutte inutile contre le destin. Son aveuglement est la condition inéluctable de celui qui ne peut prendre conscience d'une réalité qui lui préexiste. Le film est ponctué de signaux évoquant la cécité : dans le prologue, le bébé est déjà aveuglé par la lumière. Dans la partie mythique, Oedipe ferme les yeux à chaque fois qu'il se trouve à un croisement. Pour choisir sa route, il s'aveugle. Après la séquence du meurtre du père, il se cache les yeux comme ébloui.

[...] Dans l'Oedipe roi de Sophocle, Oedipe a guéri Thèbes en répondant à l'énigme du Sphinx, dans l'Oedipe de Pasolini, Oedipe délivre Thèbes en tuant le Sphinx. Maurice Blanchot, dans L'Entretien infini, explique que Oedipe, en répondant au Sphinx, a pénétré la sphère du savoir, et ce malgré l'ignorance de l'énigme de sa naissance. Contrairement au Sphinx de la mythologie, le Sphinx de Pasolini ne propose pas d'énigme.

L'inregardable (pp. 174- 176):

[...] La séquence du meurtre du père et celle de la lacération d'Oedipe exhibent la violence de la représentation. Ces deux scènes contiennent un invisible propre. Elles ne montrent pas la violence, mais cette absence à l'image est peut-être plus obscène encore. Lorsque que Oedipe frappe de plusieurs coups Laïos, Pasolini cadre le visage du meurtrier et non celui de la victime. [...]

PARTIE VI: UNE MIMESIS HISTORIQUE (pp.177-183)

[...] Pasolini est une figure de la modernité tournant autour d'un paradoxe : héros de la nouveauté, mais tourné vers le passé. Le mythe, l'histoire sont traités comme des moments indissociables du présent.

Le Tiers-Monde et le mythe (pp. 178-180):

[...] Le Tiers-Monde, d'abord perçu comme maghrébin, fusionne avec le monde en marge des faubourgs de Rome. Oedipe roi expose une confusion culturelle. L'acteurs Ninetto Davoli fait le lien entre l'Italie méridionale et le monde africain : il est issu des borgate romains et les traits de son visage ainsi que la couleur brune de sa peau rappellent ceux des nord-africains. Le prolétariat romain entre dans le Tiers-Monde.

Appel à la clairvoyance (pp. 182-183):

[...] « Chez Sophocle, c'est cela qui m'a le plus inspiré : le contraste entre l'innocence totale et le désir de savoir. Ce n'est pas tant la cruauté de la vie qui produit des crimes que le fait que les crimes soient commis parce que les gens n'essaient pas de comprendre l'histoire, la vie et la réalité. » (à Oswald Stack, cité in Gervais Marc, Pier Paolo Pasolini, Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, n°73, 1973).

[...] La conscience nouvelle d'Oedipe est mise en scène dans l'épilogue. De magnifiques plans renvoient Oedipe, poète marxiste dans la périphérie industrielle, de l'aveugle à l'usine et de l'usine à l'aveugle. Angelo et Oedipe parcourent les rues d'une banlieue ouvrière, passent devant une usine, puis devant une église (indications didactiques de l'itinéraire effectué par un poète laïc tel que Pasolini), pour déboucher finalement sur le pré bordé de peupliers et de canaux, filmé au début du film, où la mère allaitait son enfant. Dans le pré, l'aveugle devient voyant, lucide. [...]

BIBLIOGRAPHIE CITEE:

- AMENGUAL Barthélemy, "Oedipe roi: quand le mythe console de l'Histoire" in Pasolini I, Le mythe et le sacré, Lettres modernes Minard, 1977.
- PASOLINI Pier Paolo, L'Expérience hérétique - langue et cinéma, Paris, Payot, 1976 (trad. partielle par Anna Rocchi-Pulberg de Empirismo erotico, Garzanti, Milan, 1972).
- JOUBERT-LAURENCIN Hervé, Pasolini, portrait du poète en cinéaste, Paris, éditions Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1995.
- DELEUZE Gilles, L'image - temps, Paris, éditions de Minuit, 1985.

épluché, saucissonné et haché par Jean-Philippe Boucher
Lycée Saint-Paul IV, académie de la Réunion
jean-philippe.boucher@ac-reunion.fr