

CETTE ANNÉE AU PROGRAMME DU BAC LITTÉRAIRE

Œdipe, toujours roi

Dossier coordonné par Sarah Chiche

Des arbres bercés par le vent, un ciel plus beau que la vie, puis, soudain, la douceur sauvage d'une étendue d'herbe qui mange tout l'écran. Nous sommes dans la dernière scène de l'*Œdipe roi* de Pier Paolo Pasolini – film inscrit au programme du bac L, aux côtés de la pièce de Sophocle. Guidé par Ninetto, Œdipe (auquel Franco Citti prête ses traits) a erré, aveugle, de monde en monde, à la recherche d'un lieu où fixer son existence. Un jour il comprend qu'il est de retour sur la terre où pour la première fois il a vu le visage de celle dont il fut la prunelle des yeux : sa mère. « Ma vie, dit-il, s'achève là où elle a commencé. » Il est, dans l'enfance, des visages qui nous gratifient d'un amour si brûlant, d'une indifférence si glaciale ou d'une haine si inexpugnable que nous aurons beau leur tourner le dos et arpenter toutes sortes de peaux, de corps et de routes, nous finirons toujours, au soir de notre vie, par revenir nous coucher, silencieusement, en chien de fusil, à l'ombre de leur regard.

Qu'une figure du temps disparaisse, et le grand livre des visages qu'est Facebook se fait Nécropolis. À la mort de Franco Citti, en janvier, nombreux furent ceux qui mirent, pour photo de profil, à la place de celle de David Bowie, disparu quelques jours plus tôt, un gros plan de Citti dans *Œdipe roi*. Sur Facebook, Alexandre Breton, auteur d'un

documentaire sur David Bowie (1), écrit : « Se surprendre à des calculs mesquins : qui reste-t-il, qui achèvera de rétrécir le périmètre du monde ? Se souvenir de l'illimité auquel contribuèrent, lorsque nous étions plus jeunes, encore à la lisière, toutes ces figures, comme Bowie, et se dire qu'exister, vieillir, c'est, avec la mort de ceux qui nous y ont aidés, nous ont introduits dans l'existence, assister à ce rétrécissement de l'espace. Qu'on a commencé dans un château fait d'un dédale de pièces innombrables, et qu'un à un les murs s'effaçant il ne reste plus qu'une pièce minuscule. Et que finalement notre existence se soutient seule, avec toutes ces voix qui se sont tues. »

Naitre est une malédiction. Vivre, une tragédie banale. Mourir en est une autre. Il faut supporter ses parents, puis supporter de les perdre un jour. On ne se remet jamais de son premier amour – pas plus que du dernier. Mais on aurait tort de penser que ce coquet petit programme nous condamne à ne pouvoir rejouer qu'une histoire d'amour, de sexe et de mort mise en scène par Sophocle. Si grandes soient nos difficultés, si profond soit notre découragement, il appartient à chacun de meubler la minuscule pièce dans laquelle il se tient de ses désirs et de ses idéaux, jusqu'à ce qu'éclate une forme inédite de joie. Cette joie qui s'arpente comme un désert immense, en riant, les pieds certes blessés par l'expérience, mais les yeux grand ouverts. ●

Écrivaine, psychanalyste, Sarah Chiche est notamment l'auteur d'Éthique du mikado. Essai sur le cinéma de Michael Haneke (PUF, 2015).

(1) *Bowie Alien Machine*, documentaire d'Alexandre Breton et Julie Beressi, « L'Atelier de la création », France Culture, mars 2015.

Œdipe explique l'énigme du Sphinx, Ingres, 1808.

70 • HISTOIRE D'UN COMPLEXE

À peine formulé par Freud, le complexe d'Œdipe se diffuse partout – son omniprésence, possiblement répressive, suscitera de vives critiques. Grave question, et non des moindres : est-il universel ou n'est-il qu'une construction occidentale ?

78 • DU MYTHE À LA LITTÉRATURE

La pièce de Sophocle fixe la figure d'Œdipe (qui avait connu d'autres versions), sans la figer : elle reste environnée d'énigmes (et d'abord celle de son nom). Les avatars œdipiens seront ensuite innombrables, du théâtre au roman policier.

90 • LE FILM D'UN AVEUGLEMENT

L'*Œdipe roi* de Pasolini s'avance en majesté dans la filmographie œdipienne. Par-delà l'adaptation de Sophocle, le cinéma (de Hitchcock à Spielberg) se révèle souvent hanté par ce mythe : l'aventure d'Œdipe est bien, avant tout, celle d'un regard.



Tous enfants d'Œdipe ?

À peine formulée, la théorie de Freud connaît d'emblée un large succès : elle arrive à point nommé, à l'heure où la cellule familiale se reconfigure profondément. Œdipe devient le grand héros du xx^e siècle, s'invite dans tous les domaines et dans l'intimité de chacun. À force d'être sollicité, son complexe a tendance toutefois à devenir une notion attrape-tout, bientôt remise en cause.

Par *Julie Mazaleigue-Labaste*

Épistémologue et historienne des sciences, *Julie Mazaleigue-Labaste* étudie particulièrement les conceptions de la sexualité, de ses déviances, et leurs enjeux philosophiques et anthropologiques. Elle a publié aux éditions Ithaque *Les Déséquilibres de l'amour. La Genèse du concept de perversion sexuelle, de la Révolution française à Freud* (2014).

Le complexe d'Œdipe s'est propagé au xx^e siècle jusque dans les manières les plus ordinaires de parler de soi, des autres et du monde, de la psychologie populaire à la littérature, de l'explication des échecs amoureux à l'analyse politique. Comment diable cette bizarre et sauvage affaire de sexe, d'amour et de mort au cœur même de la famille a-t-elle pu rencontrer un tel succès ?

Il faut expliquer cette œdipianisation d'un monde, tout autant que le sentiment d'étrangeté que suscite aujourd'hui cet œdipe qui s'efface. Tous deux disent ce que nous avons été et ne sommes plus. Le complexe d'Œdipe naquit dans un contexte scientifique favorable. Les savoirs « psy » du XIX^e siècle voyaient déjà en l'enfance – y compris dans les fantasmes précoces [1] – des déterminants pour la psychologie de l'adulte. La psychopathologie sexuelle et la première sexologie contemporaine de Freud, que celui-ci connaissait fort bien [2], n'hésitaient pas à faire de la sexualité une racine de la civilisation – de la religion, de la morale, de l'art. Quant au jeu de miroir entre les destins du sujet et de l'humanité, il répondait à une hypothèse alors omniprésente : le principe de récapitulation de Haeckel, faisant du développement de l'individu l'analogie de l'évolution de l'espèce. L'œdipe freudien proposait une explication totalement naturaliste de l'humanisation, c'est-à-dire de la civilisation comme devenir individuel et collectif, applicable de la psychologie du sujet à la culture.

S'ajoutait le contexte social, politique et culturel euro-américain. La sexualité suscitait un intérêt déjà caractérisé à la fin du XIX^e siècle, lui assurant le large succès des études et romans qui lui étaient dédiés. Mais, surtout, la cellule familiale se reconfigurait : elle se resserrait autour de la famille nucléaire – la mère, le père, les enfants –, la proximité entre ses membres se faisait plus forte, intensifiant les affects comme les conflits. Le modèle patriarcal d'autorité familiale, sans être radicalement remis en cause, était fragilisé par la plus grande place faite aux femmes au sein de la famille, de pair avec la grande valorisation de la figure de la mère au sein du foyer. Cette

famille-là, de plus en plus rétive au patriarcat, traversée d'émotions puissantes et de conflictualité, est celle dont l'œdipe freudien a parlé et à laquelle il a pu parler au fil du xx^e siècle.

Les membres de cette famille s'individualisaient de plus en plus, en particulier l'enfant – objet de préoccupations médicales, psychologiques, pédagogiques, sociales et juridiques toujours plus poussées. C'est la raison *anthropologique* du succès du complexe d'Œdipe. Freud offrit un nouvel idiome adéquat aux attentes de ses contemporains : un langage pour l'individualisme des sociétés libérales démocratiques du xx^e siècle, sous la forme d'un récit définissant un nouveau rapport normal à soi [3]. Ce récit permettait d'expliquer sans références morales ni religieuses ce qu'était devenir, être et devoir être un individu confronté aux contraintes de la civilisation, c'est-à-dire au monde social et à ses normes, et en relation avec les autres – dont il fournissait les figures (le père, la mère, les frères et sœurs) et les règles de leurs relations. Et il donnait par là de nouveaux moyens d'*agir* sur l'individu [4] – les interventions éducatives et thérapeutiques. L'œdipe freudien apparut donc comme un récit structurant la forme d'individualité qui caractérisa en grande partie le xx^e siècle. Il portait en lui-même les conditions de ses succès à venir.

« Une véritable œdipémie ! »

On comprend dès lors mieux sa diffusion rapide et massive, qui s'accéléra après la Seconde Guerre mondiale. L'idée d'un complexe familial marqué par le désir d'inceste et de meurtre entra dans le paysage scientifique et culturel bien au-delà du champ psychanalytique. C'est la plasticité de la théorie de Freud qui permit son appropriation par des milieux et des approches théoriques et pratiques multiples, l'éducation chrétienne et la littérature, l'anthropologie et la vulgarisation psycho-sexologique, la criminologie et le cinéma, le conservatisme social et les visées émancipatrices. Elle apparaît même dans les critiques adressées à l'œdipe freudien. Le « complexe d'Électre » de Carl G. Jung ou le « complexe d'Œdipe



« Le Complot d'Œdipe », de et avec Woody Allen, un des sketches du film *New York Stories* (1989).

précoce » de Melanie Klein en furent tout autant des remaniements que des extensions. La critique de l'universalité de l'œdipe par Bronislaw Malinowski dans les années 1920 (à partir de son travail ethnographique chez les Trobriandais – lire p. 76-77) ouvrit la possibilité d'adapter le « complexe familial » à des organisations de la famille et de la parenté distinctes de celle des Euro-Américains. Elle contribua par là à engager le dialogue critique entre psychanalyse et anthropologie, qui démultiplia la présence d'Œdipe – de Géza Róheim à Margaret Mead et Abram Kardiner en passant par Wilhelm Reich ⁽⁵⁾, lecteur de Malinowski, et Frantz Fanon ⁽⁶⁾, qui lui octroyèrent une portée politique.

Freud appliqua la psychanalyse à la critique culturelle ; et la littérature, le théâtre puis le cinéma lui répondirent en s'infusant de psychanalyse. Le mot d'André Gide à Jean Cocteau – « une véritable œdipémie ! » – dit aussi comment l'œdipe freudien, revivifiant l'intérêt pour la légende antique, fut propulsé dans les textes comme sur les planches – dans *La Machine infernale* de Cocteau (1934) ou dans la trilogie *Mourning Becomes Electra* de l'Américain Eugene O'Neill (1931), adaptée en 1947 par Dudley Nichols au cinéma. Les Américains offrirent à Œdipe la gloire et la popularité du grand écran. Dans le thriller et le film noir, un Œdipe criminel et fou – le héros de *Psychose* (Hitchcock, 1960) est exemplaire – ancre dans les esprits les ravages d'un complexe familial mal maîtrisé – amour ou haine du fils criminel pour la mère, vivante ou morte, chez Fritz Lang (*Secret Beyond the Door*, 1948) et Raoul Walsh (*White Heat*, 1949). Mais aussi un Œdipe

plus ordinaire, devenant enfin chez Woody Allen un ressort comique culminant dans le court métrage « Oedipus Wrecks » (*New York Stories*, 1989). Toutefois, plus Œdipe se disséminait, plus il se distordait au point d'en devenir presque méconnaissable. Il n'était plus le fantasme originnaire du petit enfant, mais s'incarnait dans les personnages et dans leurs relations. Et se multiplièrent les figures de la mère possessive, du père absent ou tyran, des enfants incestueux ou haineux, et plus largement des relations familiales étranges et ambiguës. Si ces avatars œdipiens parlèrent au xx^e siècle, c'est qu'ils représentaient des conflits perçus à la fois comme constitutifs de l'individu et obstacles à son plein accomplissement.

Vulgarisation et contestations

La vulgarisation de la psychanalyse fut une troisième voie de diffusion de l'œdipe. Elle commença en France durant la première moitié du xx^e siècle et s'accéléra après 1945 ⁽⁷⁾, touchant une pédagogie de plus en plus psychologisante et attentive au développement de l'enfant et de l'adolescent, la psychiatrie, l'éducation sexuelle, la perception des relations intimes (conjugales et familiales), etc., et contribua à fabriquer une psychologie populaire. L'éducation sexuelle, laïque comme chrétienne, s'intéressa dès les années 1920 aux thèses freudiennes ⁽⁸⁾. Après la Seconde Guerre mondiale, l'École des parents et des éducateurs se réorganisa autour de la psychiatrie infantile (avec Georges Heuyer, André Berge, Françoise Dolto...) et diffusa les théories psychanalytiques auprès des parents. Les discours sexologiques se démocratisèrent. >>>

(1) Dans la théorie du fétichisme d'Alfred Binet (1887), par exemple.

(2) Richard von Krafft-Ebing, Albert Moll, Magnus Hirschfeld, Henry Havelock Ellis...

(3) *La Fin des coupables*, suivie de *Cas Paramord*, Pierre-Henri Castel, éd. Ithaque, 2012.

(4) « L'historicisation de la psychanalyse et le sociocentrisme du présent », Jean-Baptiste Lamarche, dans *Cahiers d'histoire*, vol. XXVIII, n° 1, 2009, p. 199-209.

(5) *L'irruption de la morale sexuelle* (1931), Wilhelm Reich, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, éd. Petite Bibliothèque Payot, 2007.

(6) *Peau noire, masques blancs* (1952), Frantz Fanon, éd. Points essais, 2015.

(7) Cf. l'enquête de Serge Moscovici, *La Psychanalyse, son image et son public*, éd. PUF, 1961.

(8) « L'éducation sexuelle des filles au xx^e siècle », Yvonne Knibiehler, dans « Le Temps des jeunes filles », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1996/4.

>>> Les enquêtes d'Alfred Kinsey sur la vie sexuelle des Américains furent ainsi publiées en français en 1948 et 1954, et le rapport Simon, première enquête de ce type en France, en 1972. La sexualité devint un objet de préoccupation ordinaire *via* la presse grand public et féminine ainsi que la radio, en particulier les émissions phares animées sur RTL entre 1967 et 1981 par Mémie Grégoire. La période de « libération sexuelle » fut un point culminant, la révolution sexuelle devint mot d'ordre, et les lectures de Wilhelm Reich et de Herbert Marcuse se présentèrent comme des passages presque obligés pour une nouvelle génération. La victoire des « orgasmologues ⁽⁹⁾ » fut un basculement pour Œdipe. Et les critiques, qui n'avaient pas freiné son expansion, se firent radicales, signant le début de son déclin.

Les critiques du complexe d'Œdipe, adressées de l'intérieur et de l'extérieur du champ psy, s'intensifièrent à mesure de son succès. Certaines furent partielles, remettant en cause son universalité (les anthropologues et ethnologues) ou son importance dans la structuration de l'individu (Alfred Adler, les néopsychanalystes comme Karen Horney ou Erich Fromm), d'autres totales. La réalité même de l'œdipe était souvent visée par les critiques épistémologiques à l'encontre de la méthode freudienne – l'universalisation éhontée à partir de quelques bourgeois viennois névrosés ⁽¹⁰⁾ ou les distorsions fallacieuses du mythe antique ⁽¹¹⁾. Dans les années 1970, des remises en cause politiques se cristallisèrent dans un contexte de transformations sociales et de luttes contre les valeurs et les normes traditionnelles – reconfigurations conjugales et familiales, place croissante des femmes dans la société, combats féministes et homosexuels. Elles s'exprimèrent en France en 1972 chez Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe* ⁽¹²⁾. Dans le contexte du freudo-marxisme de l'époque, elles remirent radicalement en cause le dispositif freudien. Pas en niant son existence, mais en le relativisant et en le redéfinissant. Le « complexe d'Œdipe » n'a rien

⁽⁹⁾ « Crépuscule des psychanalystes, matin des sexologues », André Béjin, *Communications*, n° 35, 1982.

⁽¹⁰⁾ Jusque chez M. Borch-Jacobsen.

⁽¹¹⁾ Cf. « Œdipe sans complexe » de J.-P. Vernant dans *Mythe et tragédie en Grèce ancienne I* (1972), J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, éd. La Découverte, 2005.

d'un savoir. C'est une technologie de pouvoir produite par la psychanalyse, un instrument de répression qui a imposé au désir une forme spécifique : Œdipe a « familialisé » le désir et a enfermé sa puissance révolutionnaire dans les structures du monde bourgeois capitaliste.

Une autre série de critiques politiques émergea des études féministes américaines, qui furent reprises par les études de genre, gaies, lesbiennes et *queer*, radicalisant des objections déjà adressées à Freud par des psychanalystes comme Melanie Klein ou Karen Horney. De Kate Millett (1970) et Gayle Rubin (1975) à Monique Wittig (1992) et Judith Butler (1990), l'œdipe freudien apparut comme un élément de l'ordre familial hétéropatriarcal, qu'il



LA MATRICE FREUDIENNE

Par Jacques André

Œdipe selon Freud dans la vie des adultes et des enfants, cela donne aussi : Je te suis tu me fuis, je te fuis tu me suis... Une vie à courir après l'Inaccessible. À moins qu'« une de perdue (la première d'entre toutes les femmes), dix de retrouvées » – on se console comme on peut. « Chez moi aussi, j'ai trouvé le sentiment amoureux pour la mère et la jalousie envers le père, et je les considère maintenant comme un événement général de la prime enfance [...]. On comprend dès lors la force saisissante d'Œdipe roi... La légende grecque s'empare d'une contrainte que chacun reconnaît parce qu'il en a ressenti l'existence en lui-même » (Freud, lettre à Wilhelm Fliess du 15 octobre 1897). Freud découvre à l'analyse de ses rêves ce que ses patients lui font entendre à travers leurs angoisses et leurs symptômes. La psychanalyse n'invente pas le drame œdipien – de Sophocle à Shakespeare (*Hamlet*), la tragédie en présente répétitivement le récit –, mais elle en fait

Costume pour Jocaste – la mère d'Œdipe – dans *La Machine infernale*, de Jean Cocteau, 1934. Gouache de Christian Bérard.

naturalisait, reproduisait et renforçait en générant des effets de domination et de stigmatisation. En faisant de l'envie du pénis un élément structurant du devenir-femme et en affirmant que la résolution normale du complexe devait produire des hétérosexuels, il renvoyait les femmes à l'infériorité, et les homosexuel-le-s, les bisexuel-le-s et les transgenres à l'anormalité.

Une dernière salve de critiques doit être mentionnée : les néothéories de la séduction, formulées aux États-Unis dans les années 1970 par les psychothérapeutes et adoptées par le grand public. Freud inventa l'œdipe en s'éloignant de sa première hypothèse, qui faisait de l'inceste un événement vécu. Dans un monde de plus en plus régi par

les idéaux d'intersubjectivité et d'égalité, sensible à la vulnérabilité de l'enfance, où la fréquence des viols était dénoncée par les féministes, les néothéories de la séduction renversèrent ce schème en révisant l'historiographie de la psychanalyse (13). L'inceste était bien une réalité, épidémique, perturbant le devenir des sujets. Et un nouvel idiome émergea, celui de l'abus sexuel refoulé. Il expliquait les malaises de l'individu et ses difficultés à être lui-même, et offrait les moyens d'y remédier – l'anamnèse du traumatisme sexuel (14). Certes, ces théories ont reflué au début du XXI^e siècle. Mais elles nous apprennent une chose : petit à petit, le récit forgé un jour par Freud a cessé de dire ce que nous sommes. ●

(12) Et même chez Michel Foucault.
(13) Voir les travaux de Jeffrey M. Masson aux Archives Freud.
(14) *L'Âme réécrite. Étude sur la personnalité multiple et les sciences de la mémoire* (1995), Ian Hacking, traduit de l'anglais (Canada) par Julie Brumberg-Chaumont, éd. Les Empêcheurs de penser en rond, 1998.

le cœur de la vie psychosexuelle de tout un chacun et le noyau le plus actif des névroses. Plus d'un auteur par le passé s'est approché de l'intuition freudienne, à l'image de Diderot (*Le Neveu de Rameau*) : « Si le petit sauvage était abandonné à lui-même, qu'il conservât toute son imbécillité et qu'il réunît au peu de raison de l'enfant au berceau la violence des passions de l'homme de 30 ans, il tordrait le cou à son père et coucherait avec sa mère. » La passion du jeune enfant pour ses premiers objets d'amour et de haine est-elle comparable en intensité à celle du trentenaire ? Rien n'est moins sûr. La vulgarisation du « complexe d'Œdipe » a contribué à en émousser la violence. À l'heure de l'enfance, désirer c'est faire, sans supporter que soit différée la satisfaction. Tout, tout de suite. Pour signifier le coup d'arrêt imposé aux désirs œdipiens, Freud a un mot très fort : *Untergang*, la « disparition », ce même mot qu'on emploie en allemand pour « la fin du monde ». Un monde s'engloutit : les premières amours, les premières haines. Il est interdit d'« aimer le mieux ceux que l'on aime le plus » (Sade). Le paradoxe

de l'humaine sexualité est que le « non ! » de l'interdit, loin d'être l'opposé du désir, en devient le corrélat : rien de tel qu'une barrière à franchir pour faire grimper le désir ; inversement, rien comme une excessive familiarité entre les amants pour en menacer l'énergie. Bien des couples paient cette reproduction de la famille d'origine, et l'ombre de l'inceste qu'elle projette, par une sexualité qui s'éteint. Jamais le lit conjugal ne vaudra la cage d'escalier ou un champ de coquelicots. Le bon sens aimerait pouvoir s'en tenir à la réalité biologique, pour l'acte génital il faut attendre la puberté. Mais l'impossible pour l'enfant puise à d'autres sources, celles d'une réalité psychique qui ne doit rien en force à la réalité anatomique. Le pénis du père est trop grand pour la petite fille, mais il y gagne dans le fantasme une démesure (celle du phallus) et un fantasme du viol qui ne quitteront plus l'imaginaire, dans le plaisir ou dans l'angoisse. La démesure du désir maternel n'est pas en reste, premier mot du fantasme masculin d'une insatiabilité sexuelle des femmes, impossible à jamais combler. L'angoisse de castration ne se

contente pas de menacer un pénis trop aventureux, elle réduit aussi à bien peu de chose un « zizi » qui ne fait pas l'affaire. Bien des hommes adultes n'embrassent leur mère que du bout des lèvres, quand ils n'ont pas du mal à prononcer « maman » ou de façon dérivée à dire « Je t'aime ». La *disparition* du complexe d'Œdipe met fin à l'actualité de désirs infantiles impatientes mais elle marque en même temps, de déplacement en répétition, la suite des amours et des haines. Rien n'est simple, tout est *complexe*. L'enfant désire l'être proche (père, mère, substitut), mais l'inverse est vrai. La mère, par ses gestes de soin et d'amour, traite son « enfant comme un objet sexuel à part entière », quant au père « il fait tout pour se faire aimer » de son enfant (Freud). L'œdipe est à double entrée, la sexualité infantile inconsciente est la chose du monde psychique la mieux partagée. À double sens : parents et enfants de même sexe ne font pas que rivaliser, ils s'aiment. ●

Psychanalyste, professeur à l'université Paris-Diderot, Jacques André vient de signer *Psychanalyse, vie quotidienne* (Stock).

CHEZ LACAN, UN PHALLUS ENCOMBRANT

Par *Hélène Blaquière*

Chez Freud, l'œdipe se déroule entre l'enfant, son père et sa mère, et selon des stades successifs de développement. Lacan ajoute, lui, un quatrième terme : le phallus. Si l'on a longtemps considéré le complexe d'Œdipe comme un universel, Lacan soulignait, dès la fin des années 1930, que la découverte freudienne d'un complexe structurant le développement de la sexualité dans son rapport à la loi symbolique était liée au contexte historique : celui de cette Vienne fin de siècle qui voyait le déclin social de l'imaginaire paternelle. Cela relativise la portée du complexe d'Œdipe aujourd'hui, cette universalité étant mise à mal par divers champs d'étude, de l'anthropologie aux *gender studies*. Cependant, ce qui était un complexe chez Freud devient, avec Lacan, un effet de structure. Au moment de la phase phallique, juste avant la période de latence qui est un moment de refoulement de la sexualité, autour de 6 ans, l'enfant, garçon ou fille, arrive au point de réalisation du génital sans pouvoir atteindre sa pleine réalisation en raison de l'immaturation de son corps. C'est donc au niveau du fantasme que la différence entre les sexes se fera jour, en se fondant sur l'anatomie, départageant ceux qui ont le phallus de ceux qui en sont privés. Dans la période précœdipienne, l'enfant commence à ordonner le monde à partir du triangle imaginaire mère-enfant-phallus. Il s'offre comme phallus à la mère, cherchant à la satisfaire en essayant d'être ce qui lui manque. Quand l'enfant s'aperçoit que sa mère peut disparaître de sa vue, qu'elle peut être occupée ailleurs, il découvre la frustration, et le désir de la mère lui devient énigmatique. L'enfant s'aperçoit qu'il n'est pas tout pour



Naissance d'Œdipe et Laios ordonnant de tuer Œdipe, par Pierre Remiet, enlumineur (XIV^e siècle).

elle et que le phallus qu'il incarne est insuffisant à la satisfaire. L'objet du désir de la mère se trouve dans un autre, le père symbolique, qui peut être à l'occasion le père réel mais tout aussi bien un idéal. La déception fondamentale ressentie par l'enfant comme une frustration se transforme en castration dès qu'entre en jeu la fonction paternelle. En faisant appel au père, l'enfant admet qu'il n'est pas le seul objet du désir de la mère et que le père a ce que la mère désire. Ce n'est donc pas l'enfant qu'elle pouvait désirer, mais le phallus qu'il incarnait et que le père a. La mère n'est pas toute-puissante puisqu'elle peut manquer de ce phallus qu'elle désire dans le père. C'est donc ce quatrième terme qui permet de basculer réellement dans la période œdipienne et d'associer les quatre termes dans une relation symbolique. Le père a une fonction essentielle dans le complexe d'Œdipe, non pas tant comme père réel, le géniteur, ni comme père imaginaire, celui dont parle la mère, mais comme père symbolique, c'est-à-dire métaphore du désir de la mère. Le père symbolique vient signifier le désir de la mère. Le père symbolique est cet homme, ce rival tout d'abord, qui éloigne la mère de l'enfant. Ce n'est qu'après avoir rencontré la menace de castration induite par la confrontation avec le père que le garçon trouvera une issue à l'œdipe, en

se tournant vers le père à qui il pourra ressembler plus tard, renonçant dans le même mouvement à sa mère. Pour la fille en revanche, l'œdipe se déroule d'une façon très différente. Devant la découverte que la mère attend du père le phallus, la fille se détache de celle-ci, qui lui apparaît comme trompeuse et impuissante puisque n'ayant pas plus qu'elle ce phallus. Elle se tourne alors vers le père, dont elle attend désormais ce phallus sous la forme d'un enfant. La sortie de l'œdipe consiste pour elle, selon Lacan, à pouvoir substituer au père un autre homme qui sera en mesure, lui, de lui donner ce qu'elle n'a pas. Pour le garçon comme pour la fille, la fin du complexe d'Œdipe est corrélative de l'émergence du surmoi, cette instance psychique porteuse de la loi symbolique de l'interdit de l'inceste notamment, qui permet de se détacher des objets œdipiens tout en s'articulant à l'idéal du moi qui définit virilité et féminité. Évidemment, du fait du privilège accordé au phallus, compris à tort comme pénis réel tandis qu'il en représente symboliquement l'absence et n'est aucunement l'apanage de l'homme, cette conception parfois qualifiée de « phallohétérocentrée » a toujours suscité des critiques acerbes. ●

Psychanalyste et psychologue clinicienne, **Hélène Blaquière** exerce à Paris.

Une camisole pour le désir

Une machine à inhibition, enfermant l'individu dans un petit théâtre familial dont on serait supposé ne jamais se délivrer : tel est, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, le complexe d'Œdipe, étendard du « psychanalisme ».

Par Claro

Année 1969, l'homme s'envoie en l'air, pas seulement dans la Lune mais à la première Foire internationale du sexe, à Copenhague. Bardot, libido, prolo : le désir, dûment attrapé par la queue, commence à circuler partout, il parle, chante, et commence sérieusement à secouer le cocotier pompidolien. Entre-temps, un philosophe discret achève de fourbir ses bécanes conceptuelles. Après avoir déplié Bergson et Leibniz, un certain Gilles Deleuze s'apprête à franchir une ligne rouge et à faire exploser les logiques du sens. Tout semble duel dans la transgression à venir : philosophie/littérature, PUF/Minuit, esprit/corps, pensée/désir, et pourtant tout est déjà en mouvement, tout vibre. Alors même que reparait le livre fondateur de Michel Foucault sur la folie, c'est tout autre chose qui se joue dans l'approche deleuzienne de la « schize », et ce grâce à la rencontre avec le psychologue Félix Guattari. On n'est plus dans une archéologie taxinomique de la déraison ; on est passé du côté de la production des concepts. « Le corps sous la peau est une usine surchauffée », dixit Artaud. Trente ans après *L'Être et le Néant*, c'est au tour de *L'Anti-Œdipe* de jouer les pavés trublions.

Fini la rengaine papa-maman

D'une certaine façon, cette extraordinaire boîte à outils qu'est *L'Anti-Œdipe*, avec son indéniable résonance pop, s'avance sous des dehors polémiques. C'est avant toute chose une critique de l'œdipianisme, et donc une attaque en règle contre la psychanalyse et sa propension au repli triangulaire. Pour Deleuze et Guattari, il est clair qu'on a sous-estimé la question du désir – le grand invité de Mai 68 – et qu'il convient d'en cartographier les puissances sismiques. La thèse de départ, qui flirte avec le mot d'ordre, est la suivante : « Si le désir produit, il produit du réel. » Fini l'innocuité fantasmagorique, la rengaine papa-maman : on bascule dans la pratique, la production, voire le

Traducteur et écrivain, Claro a dernièrement publié *Crash-test* (Actes Sud) et *Dans la queue le venin* (L'Arbre vengeur, 2015).

Étude pour *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, Marcel Duchamp (1915), illustration des machines désirantes déjà présentes dans l'art.

révolutionnaire. De là l'invocation des machines désirantes, déjà présentes dans l'art (*via* Duchamp, Roussel et consorts), mais qui, bien que célibataires, vont chercher à se combiner, à se brancher. La force inattendue de *L'Anti-Œdipe*, c'est également cela : faire que le livre soit aussi une machine désirante. Il était temps de s'occuper des flux.

Ce qui frappe en premier quand on ouvre *L'Anti-Œdipe*, c'est l'écriture, syncopée, éprise de bricolage, décomplexée, une écriture gaie, frondeuse, en quête d'alliés, de complices, et qui invite dans ses rouages les chantres du désir et les mécaniciens schizophrènes. D'emblée, le texte est une boîte à scansion, une ode au détraquement : « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit *le ça*. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. »

L'abolition de la métaphore : c'est sans doute le grand coup d'État perpétré par Deleuze et Guattari au sein de la sphère philo-psycho. Comme s'ils se mettaient, le temps d'un livre, à délirer, ou plutôt à *faire délirer* la pensée – celle du corps, celle du territoire – afin de faire sauter le maximum de verrous. L'ouvrage est sous-titré *Capitalisme et schizophrénie*. La critique du « psychanalisme », pour reprendre le terme employé par le sociologue Robert Castel quasi à la même époque, débouche très vite sur une critique sociale, politique, non des arcanes du pouvoir, dans la lignée de Foucault, mais de l'ingestion de ses rouages dans le corps même du sujet. En réévaluant les puissances de l'inconscient, nos deux auteurs cherchent à mettre sur pied une « méthode » qui serait le contraire d'une réduction, une méthode entièrement dévouée à la production de concepts nouveaux : la schizo-analyse. C'est l'art des devenir, et c'est le temps moléculaire. Le désir productif *versus* l'idéologie mortifère. Depuis, le siècle n'attend plus que nous pour devenir deleuzien. ●



Un complexe universel ou un totem seulement occidental ?

Les anthropologues et les ethnologues ont vite contesté l'éventuelle universalité du complexe œdipien : les mœurs éducatives et sexuelles de certaines ethnies, notamment matriarcales, ne paraissent nullement y inviter. À moins que notre conception de l'hypothèse freudienne soit trop étroite.

Par **Olivier Douville**

Les mythes freudiens, et tout particulièrement celui du complexe œdipien, sont-ils universels ? La question est fort mal posée. D'une part, nous pourrions convenir que le terme d'« universel » est une catégorie issue de la logique classificatoire aristotélicienne et qu'à ce titre elle ne peut se substituer à une catégorie descriptive comme celle de « réalité mondiale » ou de « fait international », par exemple. Il serait plus rapide et plus précis de supposer que, si l'œdipe donne à chacun ce gain d'humanité provenant du fait qu'il assume son incomplétude et son initiation aux lois du langage, alors il ouvre à chacun un accès à sa condition universelle : celle de l'humain parlant et vivant où qu'il soit.

Le débat pourtant ne peut en rester à cet idéalisme qui fait du complexe œdipien le cogito laïc de tout sujet prenant au sérieux son désir inconscient. Et, très vite, dès les années 1920, ce terme de « complexe œdipien » fut pris dans une ambiguïté redoutable qui cristallisa les malentendus entre psychanalyse et anthropologie. La question de l'universalité d'un tel complexe se trouva confondue avec celle de sa dimension partout observable, ce qui bien entendu était illusoire. Des débats s'ouvrirent, dès le milieu des années 1920, entre l'anthropologue Bronisław

Psychanalyste et psychologue clinicien, maître de conférences hors classe des universités, Olivier Douville est directeur de la revue *Psychologie clinique*.

Bronisław Malinowski dans les îles Trobriand, vers 1914-1918.



Malinowski et le psychanalyste Ernest Jones, et ils se prolongèrent par les explorations de terrain du psychanalyste et anthropologue Géza Róheim. Malinowski étudiait les mœurs, Róheim plutôt les productions de l'imaginaire ; si l'on doit à l'un de déconstruire les logiques d'étude de la fonction paternelle et à l'autre de belles interprétations des matériaux oniriques récoltés, on n'en retire pas moins l'impression que les dialogues transdisciplinaires étaient presque d'emblée ruinés. Allant vers des sociétés du lointain à rationalité traditionnelle, des anthropologues, à la suite de Malinowski, rencontrèrent des mœurs éducatives se répartissant sur d'autres constellations que celles de la famille nucléaire occidentale.

Malinowski a consacré une part importante de ses recherches à l'étude de la sexualité, comme le montre un de ses livres les plus populaires, *La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives* (1). Il y décrit une vie sexuelle très différente de ce que les psychanalystes pouvaient

ROYAUME DES ARCHIVES

Vue du village Kaibola, sur Kiriwina, l'une des îles Trobriand (Papouasie-Nouvelle-Guinée), de nos jours. Les mœurs trobriandaises résistent aux projections œdipiennes.



SUPERSTOCK/SUPERSTOCK/319A

concevoir – par exemple, quand il évoque les mœurs en cours sur les îles Trobriand, au large de la Nouvelle-Guinée. On y observe des jeux amoureux en groupe d'enfants à partir de 6 ans, qui se précisent à l'adolescence dans les maisons des jeunes gens, les « bukumatula », où les filles rendent des visites marquées d'une volupté admise, l'insouciance et l'appétit décousu faisant progressivement le lit d'un attachement durable et profond. Les Trobriandais sont décrits comme une population matriarcale et matrilineaire, c'est-à-dire avec un mode de transmission des biens et du statut d'un homme aux enfants de sa sœur : les enfants mâles du couple doivent à l'adolescence vivre avec leur oncle maternel. Enfin, le rôle procréateur du père n'est pas reconnu par les Trobriandais.

Il est alors aisé de démontrer que le complexe œdipien tel que Freud le décrit n'a pas de correspondance dans ces îles lointaines, sans que pour autant les inventions culturelles dont disposent ces sociétés pour réguler le sexuel et l'alliance apparaissent comme des solutions embryonnaires, prématurées ou même déficitaires au regard des modèles européens. De plus, dans ces sociétés, les hommes et les femmes se repèrent par rapport à d'autres mythes et d'autres codes, comme le souligna Claude Lévi-Strauss. Évidemment nul n'ignore, dans ces sociétés, que, pour enfanter, il faut des géniteurs, que la différence des sexes est la condition de la différence des générations, mais toutes ces sociétés ne cherchent pas à célébrer, voire à sauver le père de famille et la famille conjugale.

Au Sénégal, la rivalité se déplace sur les frères

L'enjeu (et celui du mythe œdipien y est enclos) est bien celui de situer le rôle que joue l'inconscient, et donc le pulsionnel, dans les formes dynamiques du lien social et de ses institutions. L'addition de notes « psy » sur telle ou telle structure familiale n'est rien de plus et rien d'autre que cela : une addition. On ne prouve pas l'universel, et surtout pas par une comparaison entre peuples et mœurs, même si cette comparaison est très étendue. La formule « Universel de l'Œdipe » désignerait alors non ce qui se rencontre en tous lieux, mais ce moment où le sujet éprouve que le plus intime peut, dans le plus extime, se renverser – c'est cela l'universalisation d'un sujet. L'on peut alors proposer que la reprise œdipienne de l'adolescence serait ce moment où le sujet éprouve que ledit complexe d'Œdipe, loin de se résoudre dans l'identification au parent de même sexe, serait ce temps logique par lequel le sujet fait la rencontre de cette catégorie de l'universel qu'il rattache à la vacillante existence de son désir. On se reportera ici au livre très important *Œdipe africain*, publié par Marie-Cécile et Edmond Ortigues en 1966. Respectivement psychanalyste et philosophe, les auteurs participent au groupe de recherche qui s'est créé autour de la

consultation de psychologie du service du professeur Henri Collomb au centre hospitalier de Fann à Dakar. Dans leur ouvrage ils montrent que, si la rivalité avec le père existe dans le développement d'un jeune Sénégalais (wolof, lebou ou serer), la résolution du complexe œdipien passe par d'autres voies : la position symbolique du père étant, pour l'initié, reconnue comme celle de l'ancêtre avec lequel aucune rivalité ne peut être assumée, l'agressivité se déplace sur le groupe des frères.

On remarquera toutefois que ce matériel provient de séances psychanalytiques dont le modèle technique est, avec quelques variations, déplacé en Afrique et contient souvent l'expression de patients, dont de nombreux adolescents, eux-mêmes en état d'instabilité, sinon de transgression, par rapport aux normes coutumières. Marie-Cécile et Edmond Ortigues ont ouvert un passage, alors pionnier, entre une objectivation de l'œdipe qui s'en tient à décrire les relations effectives entre les personnages familiaux en présence et une interprétation de ce complexe – considéré comme un socle psychique dont l'expression est modulable selon les façons qu'ont les cultures d'assurer la promotion du sexuel et du désir, au singulier.

Quant au fondateur de l'ethnopsychiatrie, Georges Devereux, auteur d'une fameuse *Psychothérapie d'un Indien des plaines* (Fayard), s'il s'accorde avec ses collègues anthropologues sur la nécessité de décrire les configurations socioculturelles donnant forme aux processus conflictuels et identificatoires œdipiens, il n'en souligne pas moins que dans toute culture existe chez les parents des mouvements de désir et d'agression à l'égard de leurs enfants qui sont en général des retours de leurs propres phases œdipiennes. Le parent n'est pas alors réductible au porteur des interdits et au représentant des idéaux, il est aussi un sujet en prise avec sa propre phase infantile que ravivent les turbulences « œdipiennes » de sa progéniture.

Nous sommes loin du débat Malinowski-Jones, encore plus de la position de Géza Róheim. Si nous retirons principalement de l'œdipe freudien non plus la triangulation particulière qui fait cohabiter un père, une mère et un enfant, mais une structure quadripartite formée d'un autre primordial, d'un enfant, de la fonction phallique et d'un tiers, alors nous voici délivrés d'une caractérisation ethnologique de l'œdipe que Freud n'avait pas voulue mais dont tous les réductionnismes se satisfont trop. L'inconscient et la vie sociale seraient ainsi en rapport, non par le truchement d'un œdipianisme naïf, mais en fonction des logiques du sujet de la parole, des discours en lesquels il est à la fois capturé et auteur.

C'est sur cette hypothèse assez radicale que se renouvelle le dialogue entre anthropologues et psychanalystes, en particulier, en France, dans les travaux de Charles-Henry Pradelles de Latour (2). ●

(1) *La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives* (1927), Bronislaw Malinowski, traduit de l'anglais par Samuel Jankélévitch, éd. Petite Bibliothèque Payot, 2001.

(2) Dernièrement auteur de *La Dette symbolique. Thérapies traditionnelles et psychanalyse*, éd. Epel, 2014.

Au pied et à l'œil : de quoi Œdipe est-il le nom ?

L'origine du nom du héros demeure mystérieuse, ce qui est loin d'être anecdotique pour lire et traduire Sophocle. L'étymologie d'Œdipe peut renvoyer aux pieds (enflés ou transpercés), au regard (celui qui a vu est aussi celui qui se crève les yeux), ou encore à une subtile dialectique entre lieu et savoir.

Par Daniel Loayza

Ancien élève de l'École normale supérieure, professeur agrégé de lettres classiques et titulaire d'un DEA de philosophie, Daniel Loayza est conseiller artistique à l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis 1996. Traducteur (du grec ancien et de l'anglais), il vient de publier sa propre version d'*Œdipe roi*, de Sophocle.

Soit le nom du héros, « Œdipe ». Ce nom, selon une étymologie populaire, est un composé de deux éléments (Οἰδί-πους, *Oidipous*, Œdi-pe), selon un procédé extrêmement fréquent en grec. Le premier de ces éléments désignait l'enflure (cf. le français « cédème »), et le second, le pied. L'ensemble du nom donnait donc à entendre que le roi de Thèbes avait les pieds enflés. Or le mot « pied » intervient assez fréquemment dans le texte de Sophocle. Un traducteur doit-il tenter d'en marquer littéralement toutes les occurrences ?

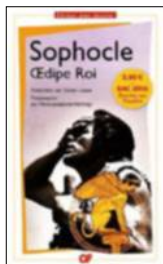
On peut estimer que non, en faisant remarquer que le mot πούς (*πους*; génitif ποδός, *podos*) apparaît trop souvent dans d'autres tragédies grecques pour être significatif, ce qui s'explique par deux ordres de raisons : il fournit une synecdoque facile pour la jambe; convenablement décliné, il offre aussi une manière commode de compléter le schéma du trimètre, notamment en fin de vers (servant ainsi, si l'on ose dire, de cheville). Un philologue de la trempe de R. D. Dawe, fin connaisseur de Sophocle s'il en est, considère donc qu'il ne convient pas de surinterpréter les « pieds » qui surgissent çà et là dans *Œdipe roi*. Peut-être a-t-il raison.

Reste que le seul moyen de permettre à un non-helléniste de se rendre compte que les lois, au v. 866, ont des « pieds » dans la première strophe du deuxième *stasimon*, et qu'un autre « pied » réapparaît dans l'antistrophe au v. 878, est de s'efforcer de rendre leur présence sensible. Et cela, même si « *the foot metaphor is so common in tragedy* »⁽¹⁾. Car non seulement ce « pied », pour un Grec, se retrouvait jusque dans le nom du rôle-titre, mais *Œdipe roi*, poème dont le héros cherche à déchiffrer son destin, c'est-à-dire aussi bien le sens et l'origine de son nom, est également un tissu de paroles, voire d'échos sonores, peut-être ourdi par un dieu. Les éléments du nom d'Œdipe ne cessent d'y affleurer et de faire signe, au point que « toute la tragédie d'Œdipe est [...] comme contenue dans le jeu auquel se prête l'énigme de son nom »⁽²⁾.

On se rappelle la célèbre formule d'Héraclite : « Le seigneur à qui appartient l'oracle de Delphes ni ne dit ni ne cache, mais signifie (3). » Ce « seigneur » n'est autre qu'Apollon, dit aussi Loxias, « l'Oblique », dont le sens parvient infailliblement à son but, mais par des voies qui ne sont pas toujours droites. Si l'on interprète la formule héraclitéenne comme s'il s'agissait non pas de l'énoncé d'un fait (théologique) mais de la description d'un fonctionnement (logique ou linguistique), on notera que « le seigneur à qui appartient l'oracle de Delphes » est ce qu'on appellerait aujourd'hui une description définie : cette expression est une autre façon d'identifier (par des moyens verbaux) une certaine divinité. De ce point de vue, « le seigneur à qui appartient l'oracle de Delphes » ne dit pas « Apollon » (puisque ce nom n'est pas énoncé), mais ne le cache pas non plus (puisque le référent divin ainsi désigné est identifié sans ambiguïté). Pourrait-on en dire autant d'« Œdipe », « Celui-dont-le-pied-est-enflé » ? Presque. Certes, ce nom ne dit ni ne cache, mais signifie. Mais, dans le cas du dieu, la formule signifie déjà ; dans le cas du mortel – c'est ce que la pièce nous donne à voir –, le nom ne signifie pas encore tout à fait : il reste encore à déployer la plénitude de son (ou de ses) sens.

Œdipe s'interroge très tard sur son nom

Le « fragment » d'Héraclite admet d'ailleurs une autre lecture, plus obvie ou moins oblique (c'est ainsi qu'il est compris le plus souvent). Il est alors bel et bien l'énoncé d'un fait et nous apprend directement quelque chose de la façon dont Loxias procède : lorsqu'il s'exprime par oracles, il ne donne ni ne refuse du sens, mais en produit des signes, car Apollon, être divin, se tient à la naissance même du sens (rappelons que Delphes est l'ombilic de la terre). Maître du lieu d'où provient l'oracle, le dieu est en amont du signe ; le mortel, au contraire, erre en aval. Œdipe ne produit pas les signes mais cherche à les déchiffrer. En particulier, il n'a pas produit ce signe majeur de son origine qu'est son nom propre. « Œdipe » n'est peut-être d'abord un signe que pour



À LIRE
Œdipe roi,
SOPHOCLE,
traduit du grec
ancien par Daniel
Loayza, éd. GF,
304 p., 2,80 €.



Œdipe et le sphinx, d'après Ingres, Francis Bacon, 1983.

« Toute la tragédie d'Œdipe est comme contenue dans le jeu auquel se prête l'énigme de son nom. »

Jean-Pierre Vernant

nous, non pour lui, dans ce texte tragique où Sophocle paraît inscrire ou tisser des indices en lesquels reconnaître le style oblique de Loxias. Œdipe, lui, ne s'interroge que très tard sur le nom qu'il porte. Ce n'est que lorsqu'il reçoit confirmation, par le messager corinthien, de sa signification la plus manifeste, conforme à l'interprétation traditionnelle – ce n'est que lorsqu'il s'entend rappeler qu'il a eu les pieds transpercés (v. 1032) – que le « seigneur ⁽¹⁾ » de Thèbes demande aussitôt qui de son père ou de sa mère l'a nommé « Œdipe ». Le messager lui répond alors : οὐκ οἶδ' (*ouk oïd'* <a>, avec élision de la voyelle finale), « je ne sais pas », pointant ainsi vers l'autre valeur possible du premier élément (*oïdi-*) du nom de son interrogateur, et donc vers

une tout autre interprétation. Mais le messager ne s'en aperçoit pas – et Œdipe non plus.

De fait, ce premier élément pouvait également, pour un Grec, être à la rigueur rapproché non pas d'un verbe signifiant « être enflé » (οἰδέω, *oïdéô*), mais du verbe « savoir » (οἶδα, *oïda*). Ce verbe est bâti sur une racine *id-* (*id-*) signifiant « voir » qui a produit de nombreux dérivés, dont certains sont encore reconnaissables en français (cf. *idée*, *idole*, *éidétique*, etc.). Du point de vue de la morphologie verbale, οἶδα, *oïda*, est ce qu'on appelle un parfait, une forme exprimant l'état acquis, le résultat présent d'une action passée : en grec, savoir, c'est avoir vu et disposer désormais, une fois pour toutes, de l'effet que cette >>>

(1) Cf. note de R. D. Dawe au v. 878 de son édition anglaise d'*Œdipe roi*, révisée en 2006 chez Cambridge University Press.

(2) Jean-Pierre Vernant, dans « Ambiguïté et renversement.

Sur la structure énigmatique d'*Œdipe roi* », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, éd. François Maspero, 1972, p. 113.

(3) Cf. l'édition des *Fragments* d'Héraclite procurée par J.-F. Pradeau dans la collection GF, 2004 (le texte cité y porte le n° 143 ; B93 dans l'éd. Diels-Kranz ; 14 dans l'éd. Marcovich).

(4) Cf. v. 284-286, où le même terme désigne successivement, dans la bouche du coryphée, Tirésias, Apollon et Œdipe.

>>> vision a inscrit en vous. Œdipe, héros du savoir (et de l'ignorance), est un héros du « voir » (et de l'aveuglement), en un sens qu'il appartient aux interprètes de préciser, mais qu'un traducteur doit s'efforcer, s'il se peut, de mettre en relief : le motif de la vision, du regard, fondamental dans cette tragédie au point de résonner à même le nom de son héros, ne s'y laisse pas séparer de la question de la connaissance. Ce qui ne signifie pas que le rapport phonique entre *Oidipous* et *oida* doit être rendu (si tant est qu'il puisse l'être), mais plutôt qu'il faut toujours s'interroger, au fil de la traduction, sur les moyens de faire sentir l'importance d'un tel motif.

« Celui-qui-sait-où »

Cela étant, si le premier élément du nom renvoie à un savoir et non plus à une enflure, à quoi dès lors renvoie le second ? On comprend qu'un pied puisse être enflé – mais en quel sens pourrait-il être « su » ? À cela, plusieurs réponses. La plus classique : Œdipe est celui qui ne sait pas ce que signifie la mutilation de ses propres pieds, mais qui va l'apprendre ; il est aussi, comme le rappelle Vernant (*op. cit.*, p. 113), « l'homme qui sait [...] l'énigme du pied, qui réussit à déchiffrer [...], l'oracle » de la sinistre prophétesse, de la Sphinx au chant obscur » – et cette énigme, comme on sait, portait sur une créature à nombre variable de pieds (quatre le matin, deux à midi, trois le soir).

Mais une autre réponse possible est tapie dans le texte sophocléen, et affleure aux v. 924-926, dans la question que pose le messager corinthien à son arrivée devant le palais royal de Thèbes : « Étrangers, pourrais-je apprendre de vous où [ποῦ, *pou*] se trouve le palais du roi Œdipe ? Ou plutôt sa personne, pour peu que vous sachiez où [ποῦ, *pou*]. » Si le -ποῦς (-*pous*) d'Οἰδί-πους, *Oidi-pous*, recèle aussi un -ποῦ (-*pou*), nous voilà lancés sur une autre piste. En grec, ποῦ (*pou*) est en effet un adverbe interrogatif (« où ? », lorsque la question porte sur la situation, le lieu où l'on se trouve), ce qui invite à interpréter le nom du héros comme signifiant « Celui-qui-sait-où ». Le fait que le nom d'Œdipe ait (par exemple) plusieurs formes au génitif (Οἰδίπου, *Oidipou*, forme usuelle dans les passages dramatiques des tragédies, et Οἰδιπόδα, *Oidipoda*, forme dorienne attestée dans quelques passages lyriques, dont le v. 496 de la présente tragédie) ne constitue pas en soi une objection, au contraire : le second élément d'Οἰδι-πόδα, *Oidi-poda*, peut en effet évoquer l'adjectif interrogatif ποδαπός, *podapos*, dont le sens est « de quel pays, d'où, de quelle origine ? ». Inutile d'insister sur l'importance des lieux dans la vie et dans la quête d'Œdipe le voyageur (ὁδοίπορος, *hodoiporos*). Voyez sa récapitulation, aux v. 1391-1412, du trajet qui l'a conduit du Cithéron à Corinthe, puis au triple carrefour du parricide, et enfin au mariage thébain avec sa mère – c'est-à-dire au point même où il fut engendré, affolant ainsi >>>

ENTRE ENQUÊTE ET ORACLES,

Ancienne élève de l'École normale supérieure, **Frédérique Ildelfonse** est philosophe, directrice de recherche au CNRS et travaille actuellement à une histoire de l'intériorité dans l'Antiquité grecque.

Le Meurtre de Laïos par Œdipe, Joseph-Paul Blanc, 1867.

Le rapport à la divination structure *Œdipe roi*. Chaque détour de l'intrigue renvoie à un oracle. Et la tragédie du savoir associée à l'enquête d'Œdipe – qui, malgré les mises en garde du devin Tirésias puis de Jocaste, persiste dans son désir de savoir – ne vaut qu'en rapport aux oracles qui ponctuent l'intrigue. À l'injonction d'Apollon de châtier les assassins de Laïos répond l'incertitude d'Œdipe : « En quel pays sont-ils ? Où découvrir/La trace malaisée à suivre d'un crime ancien (1) ? » La voie indiquée serait celle de l'aléthurgie (2) de la preuve, de l'indice et du témoin : ce serait de retrouver « un messager, un compagnon de route/Qui ait tout vu et puisse nous en instruire utilement » (116-117). Or tous sont morts sauf un, qui a fui et de ce qu'il a vu n'a pu dire qu'une chose. Œdipe demande laquelle, « car une seule pourrait en découvrir beaucoup » (120) : plusieurs brigands ont abattu le roi « et non un seul » (122-123). C'est ce point – qu'« un ne peut être égal à plusieurs » (845) – qui, au long de la tragédie, nourrit l'espoir



IMAGE BEAUX-ARTS DE PARIS, DIST. IRMIN-GRAND PALAIS

DEUX RÉGIMES RIVAUX DE VÉRITÉ *Par Frédérique Ildelfonse*

d'Œdipe. En premier lieu, la recherche du meurtrier revient au dieu qui l'assigne : « C'est à Phoïbos [Apollon] de révéler le criminel » (278-279). Mais puisqu'il est impossible pour les hommes, comme le rappelle Œdipe, de contraindre les dieux, le coryphée évoque le devin en second choix : « [...] un voyant partageant au plus près la vue du dieu./Le seigneur Tirésias, qui sert notre seigneur Phoïbos./Quiconque s'informe/Auprès de lui, seigneur, serait instruit très clairement » (283-287). Ainsi, à défaut du témoin, c'est Tirésias qui paraît et peut confondre le criminel : « En [lui] seul parmi les hommes réside la vérité » (299). Foucault ⁽³⁾ a mis en évidence que Tirésias ne doit pas à un art, une *tekhnè*, son lien à la vérité, qui est lien de nature (*phusis*, du verbe *phuô*, « pousser », comme une plante) : la vérité a poussé en lui (*empephuken*) et en lui seul. Tirésias dit encore qu'il nourrit en lui la vérité (356), que ce qu'il dit a pour garant la puissance de la vérité. Mais Œdipe lui rétorque que la vérité a de la puissance sauf pour lui, « aveugle qu'il est des yeux, des oreilles et de l'esprit » (370-371). Celui qui a rapport à la puissance de la vérité, c'est celui qui a des oreilles, un esprit, des yeux, le témoin et celui qui verra le témoin.

« Oracles divins, où êtes-vous ? »

Quelle confiance peut-on en effet placer en Tirésias ? « Car enfin, dis-le-moi, devin, quand te montres-tu clairvoyant ? » (390). L'énigme de la Sphinx, qu'Œdipe seul put résoudre, a montré l'impuissance du devin, de la divination par les oiseaux, et la seule puissance de la réflexion (*gnômè*) (391-398). Si l'enjeu, rappelé par le coryphée, est d'examiner comment « résoudre au mieux l'oracle divin » (407), ce qu'Œdipe remet en cause, c'est le monopole de la divination, *manteia*, dans le rapport à la vérité, la vérité du destin. À l'issue de son entrevue avec Œdipe, qui

l'avait contraint de lui révéler qu'il était le meurtrier de son père, Tirésias concluait ainsi : « [...] si tu me convains d'erreur, tu pourras dire que je n'entends rien aux oracles » (460-462). L'hésitation et l'incertitude du chœur portent alors sur l'oracle autant que sur ce qui est à venir : « Terrible, terrible est le trouble où le sage augure me jette –/Sans approuver ni m'opposer, je ne sais plus que dire,/Mon attente vole en tous sens sans voir ni présent ni futur » (484-486). Quand Œdipe confie à Jocaste la révélation faite par Tirésias, celle-ci cherche à le rassurer en lui enseignant « que nul être mortel/Ne détient la moindre part de l'art divinatoire » (708-710). À ses yeux, l'oracle qui annonçait à Laïos qu'il périrait de la main de l'enfant n'était pas « de Phoïbos en personne, mais de ses serviteurs » (711-712) – « en l'occurrence, Apollon n'accomplit rien » de ce qu'« avaient défini les paroles oraculaires ». Ainsi « ce dont un dieu voudra user, lui-même saura sans mal le faire paraître » (724-725) – « lui-même », en grec *autos*, c'est-à-dire lui seul, sans la médiation des oracles. Puisque, pour elle, Laïos n'est pas mort de la main de son enfant, « à l'avenir, aucun oracle ne [lui] fera tourner les yeux d'un côté plutôt que l'autre ». Quand le messenger annonce la mort de Polybe, elle s'écrie : « Ah, oracles divins, où êtes-vous à présent ? » À la fin de la pièce, Œdipe demande à Créon de le jeter hors du pays, dans des lieux où personne ne puisse plus lui adresser la parole. Créon dit qu'il l'aurait déjà fait s'il n'avait pas, par-dessus tout, voulu savoir du dieu « comment agir ». Œdipe souligne que « son oracle s'est tout à fait manifesté » : il est de faire périr le parricide. Mais Créon préfère « s'instruire à fond de ce qu'il faut faire ». La démesure, l'hubris d'Œdipe n'est pas celle de la seule intelligence, ni celle de l'intelligence qui défierait le dieu, mais

de l'intelligence en tant qu'elle prétend passer outre la médiation de l'oracle. Œdipe a cru pouvoir se tenir seul face à la puissance des dieux, cherchant aussi la vérité dont il dispute le monopole au devin. Il ne remet pas en cause la puissance du dieu mais celle de l'oracle. Or il n'est pas de puissance du dieu sans celle de l'oracle, alors que c'est cette liaison qu'Œdipe rejetait – selon le chœur : « Zeus et Apollon sont subtils, connaissent le monde des hommes,/Mais qu'un devin, simple mortel, en sache plus que moi/N'est pas une vérité sûre – pourtant la sagesse d'un homme/Peut surpasser celle d'un autre sage » (498-504). Œdipe roi énonce le risque et brandit la menace de ce dont *La Disparition des oracles* de Plutarque dressera le constat : « Car les oracles sur Laïos, les très antiques prophéties,/Voici qu'on les efface, elles succombent –/On ne voit plus honorer Apollon/Et le divin s'évanouit » (906-910). En se disant fils de la fortune (1080), Œdipe cherche à s'arracher à la parenté qui, fausse ou vraie, l'enchaîne au destin – et se délie une nouvelle fois des oracles. Désormais, dit-il, après s'être aveuglé, « que ma vie aille/Où l'occasion le dictera » (1512-1513). C'est la voie que lui indiquait Jocaste ; quand il lui demandait « comment ne pas redouter le lit maternel », elle répondait : « Pourquoi l'être humain craindrait-il, lui sur qui règne la fortune/Et qui ne peut rien prévoir de clair?/Vivre au hasard et comme on peut, voilà le mieux » (977-979). ●

(1) *Œdipe roi*, Sophocle, v. 99, traduction de D. Loayza pour GF Flammarion (2015). Le numéro des vers est entre parenthèses.

(2) Ce terme signifie « production de vérité » : voir Michel Foucault, *Du gouvernement des vivants*, (Seuil, 2012, p. 39), qui montre dans *Œdipe roi* le conflit entre « l'aléthurgie religieuse et rituelle de la consultation oraculaire » et « l'aléthurgie judiciaire qui comporte une enquête » et « implique la convocation, l'interrogation et la confrontation des témoins ».

(3) *Ibid.*, p. 54.

Repères

LE PITCH D'ŒDIPE

On a conservé deux tragédies de Sophocle mettant en scène Œdipe : *Œdipe roi*, représenté vers 425 av. J.-C., et *Œdipe à Colone*, représenté en 406-405 av. J.-C. *Œdipe roi* commence au moment où Œdipe est devenu roi de Thèbes aux côtés de la reine Jocaste. Il n'écoute pas les avertissements de Tirésias le devin. Coupable d'*hubris*, de démesure, il finira exilé par Créon. Mais l'histoire d'Œdipe commence avant cela. À l'origine, Thèbes est gouvernée par Laïos et Jocaste. Un jour, après avoir consulté l'oracle d'Apollon, ils apprennent que, s'ils ont un fils, celui-ci tuera son père et épousera sa mère. Quand l'enfant naît, il est donc abandonné sur le mont Cithéron, les pieds liés. Recueilli par des bergers, il est confié à un voyageur, qui le baptise Œdipe (la prononciation correcte est « édipe » et signifie « celui qui a les pieds enflés ») et l'élève à Corinthe, comme s'il était son fils. En consultant Apollon, Œdipe apprend qu'il est victime d'une malédiction : s'il retourne sur sa terre natale, il tuera son père et épousera sa mère. Croyant échapper à son destin, Œdipe fuit sa famille adoptive. En chemin, il croise un homme avec lequel il se bat car celui-ci refuse de lui céder le passage. Il le tue, sans savoir qu'il s'agit de son père, Laïos. Arrivé à Thèbes, Œdipe se trouve face à la Sphinx qui garde les portes de la ville et soumet tous les voyageurs à une énigme : ceux qui ne donnent pas la bonne réponse sont dévorés. À sa question (« Quel être, pourvu d'une seule voix, a d'abord quatre jambes le matin, puis deux jambes le midi, et trois jambes le soir ? »), Œdipe donne la bonne réponse : l'homme. Les Thébains le nomment roi. Il épouse Jocaste et lui fait quatre enfants : Étéocle, Polynice, Antigone, Ismène. Ils vivent heureux. Des années plus tard, la peste décime la ville. Selon l'oracle de Delphes, seule la résolution du meurtre de Laïos endiguera l'épidémie. Œdipe mène l'enquête et découvre l'horrible vérité. Jocaste se suicide, son fils et mari se crève les yeux et part en exil, guidé par Antigone, sa fille. Il meurt une fois arrivé à Colone, lieu de culte des maléfiques Érynies.

LES ANTÉCÉDENTS D'UN MYTHE

La figure d'Œdipe apparaît dans deux épopées d'un cycle épique consacré à la famille royale de Thèbes. *L'Œdipodie*, attribuée au poète lacédémonien Cinéthon (VII^e siècle avant J.-C.) : la Sphinx est déjà présente dans cette épopée de 6600 hexamètres. Mais Étéocle et Polynice sont supposés être issus d'un autre mariage d'Œdipe, avec une certaine Euryganea. *La Thébaïde* est elle centrée sur le conflit entre Œdipe devenu vieux et ses deux fils, qu'il maudit ; ce qui mènera ensuite à la guerre dite des sept chefs. Œdipe est mentionné dans *L'Illiade* au chant XXIII et au chant XI de *L'Odyssee*, au moment où Ulysse, au royaume des morts, aperçoit l'ombre de la mère d'Œdipe, nommée Épicaste et non pas Jocaste. On trouve également des traces d'Œdipe dans un fragment du poète Pindare (« l'énigme des mâchoires sauvages d'une vierge », la Sphinx), ainsi que dans sa deuxième *Olympique*. Sarah Chiche

>>> un ordre qui jusque-là était strictement chronologique et lui substituant un chaos qui ne lui permet plus d'occuper un lieu pensable parmi les hommes... « Les hommes meurent [disait le médecin présocratique Alc-méon de Croton] parce qu'ils ne peuvent pas joindre le commencement et la fin » (éd. Diels-Kranz, fragment B II). D'une certaine façon, tout le début de la tragédie porte sur l'ignorance d'Œdipe quant au lieu où il se trouve (cf. ce que lui dit Tirésias, v. 412 *sqq.*), et sa conclusion tourne autour de cette question : une fois qu'Œdipe a rejoint son commencement, quelle fin lui assigner, quelle place, quel lieu pour celui qui n'aurait pas dû avoir lieu, comment l'arracher au cercle de la souillure alors même que ce cercle est dans son cas déjà refermé, et depuis toujours ?

Dans les deux cas, le « savoir » et le « lieu » sont en relation d'exclusion mutuelle : si Œdipe a un lieu, il n'a pas le savoir ; dès lors qu'il a le savoir, il n'a plus de lieu – et pourtant son nom semble dire le contraire de cette incompatibilité entre « lieu » et « savoir ». Voyez aussi ses toutes premières questions à son retour sur scène après s'être crevé les yeux (« Dans mon malheur, vers quel pays suis-je emporté ? », v. 1307 *sqq.* ; cf. en outre v. 1458 et 1513). Sophocle conduira à son terme la question du lieu d'Œdipe dans l'un de ses ultimes chefs-d'œuvre, *Œdipe à Colone*, que son fils fit représenter à titre posthume en 401 av. J.-C. D'un côté, donc, le nom d'Œdipe conduit à ses pieds ; de l'autre, il ramène à ses yeux. Et ces yeux finissent crevés, comme les pieds ont été transpercés. Sophocle a-t-il voulu rendre sensible cette conjonction ? Si l'on rapproche les v. 718 et 1032 du v. 1270, le retour d'un même terme paraît suggérer un lien entre les deux mutilations. Ce terme récurrent, qui n'apparaît nulle part ailleurs dans l'ensemble du texte est (au pluriel) ἄρθρα, *arthra*, « articulations, jointures », mais aussi « cavités, glènes, » ou, pour les yeux, « orbites »... Ainsi, non seulement l'« œil » mérite sans doute, non moins que le « pied », d'être manifesté dans la traduction aussi littéralement qu'il se peut, comme signe dont le sens n'est pas épuisé par l'usage ponctuel qu'en fait tel ou tel personnage ⁽⁵⁾ –, mais, en outre, il faudrait trouver un moyen de marquer qu'il existe une articulation (indiquée par un détail textuel signifiant lui-même l'articulation !) liant la blessure au pied (subie, et reçue d'un autre) à la blessure de l'œil (voulue, et infligée par soi-même ⁽⁶⁾)... Tel est le genre de problèmes auxquels un traducteur de Sophocle est amené à se heurter. ●

(5) D'où les choix (par exemple) des v. 131, 446 ou 987.

(6) R. D. Dawe est circonspect sur ces échos : ἄρθρα ποδῶν, *arthra podôn*, n'est selon lui qu'une périphrase pour « pieds », de même qu'ἄρθρα κύκλων, *arthra kuklôn*, n'est qu'une périphrase pour « yeux », comme dans d'autres passages de Sophocle ou d'Euripide qu'il allègue (voir ses notes *ad loc.*). Il ne s'agit pas tant de soutenir qu'un tel rapprochement ait été voulu par Sophocle, ni qu'il soit significatif. Simplement, aucune traduction publiée ne donne au lecteur une chance de faire le rapprochement entre les trois vers.

Les résurrections d'un héros

Si les avatars oedipiens sont innombrables dans la littérature, ils demeurent pour l'essentiel allusifs ou cryptés. Les adaptations explicites du mythe, intimidant, restent assez rares et se concentrent sur deux périodes : la seconde moitié du XVII^e siècle et les années 1920-1940.

Par Sébastien Rongier

Écrivain et essayiste, Sébastien Rongier est membre du comité de rédaction de Remue.net. Derniers ouvrages parus : 78 (Fayard, 2015) et Théorie des fantômes (Les Belles lettres, février 2016).

Le mythe est une hypothèse infinie, sans cesse en invention. Marcel Detienne rappelle dans *L'Invention de la mythologie* qu'il est un espace de débordement, « un site provisoire, une place ouverte, un lieu nomade ». De l'Antiquité au monde contemporain, les formes artistiques traversent les mythes. Le legs oedipien n'est pas seulement l'occasion d'imitations, il est le lieu d'interrogations et d'invention de formes. Car le mythe n'est pas seulement la mise en scène d'archétypes (moraux, héroïques ou mystiques), il est surtout le moment fondateur d'un imaginaire culturel.

La littérature est au cœur du processus mythologique et d'une relation conflictuelle. Si l'on envisage le mythe comme une parole archaïque, sa transformation littéraire ouvre différentes interprétations. Le passage à l'écriture (le *logos*) peut être envisagé comme une perte du caractère sacré et mystérieux du *muthos* (voir Lévi-Strauss ou les distinctions de Vernant). Cependant, la littérature reste le vecteur privilégié du mythe. On peut donc penser la littérature comme accomplissant le mythe, actualisant sa vérité. Les réflexions autour du mythe littéraire (de Philippe Sellier à la mythocritique de Pierre Brunel) posent l'écriture littéraire comme le moment fondamental d'une pensée du mythe. Si la mécanique mythologique implique le littéraire, l'idée de réécriture apparaît être l'huile qui fait tourner le rouage, l'analyse désormais classique des relations intertextuelles de Gérard Genette ayant permis d'éclairer ces relations entre les textes. Le mythe appelle donc une esthétique du déplacement, une forme de dialogue, entre répétition et variation, transposition et adaptation.

Peut-être est-ce en réécrivant incessamment Œdipe que l'on peut espérer percer son énigme, approcher sa sagesse errante ? Car le récit d'Œdipe ne se réduit pas à l'axiologie du meurtre du père et de l'inceste. La figure oedipienne est également celle de la mise en scène du savoir, de la recherche de la vérité et d'une complexe perspective oraculaire, ou encore un grand récit sur l'abandon et l'amour filial. C'est aussi une figuration du pouvoir ou de la justice (la géopolitique des trois cités : Corinthe, Thèbes,

Athènes *via* Colone), ou encore une mise en scène de la culpabilité. Eschyle évoque la figure oedipienne dans *Les Sept contre Thèbes*, Sophocle consacre trois pièces à Œdipe. Commenant par la figure absente d'Œdipe dans *Antigone*, c'est avec *Œdipe roi* qu'il fixe la figure mythique dans une structure dramatique complexe, admirée par Aristote. Si l'on garde en mémoire la fin tragique d'*Œdipe roi* (suicide de Jocaste, yeux percés et bannissement du roi maudit), on oublie souvent que Sophocle revient, à la fin de sa vie, sur les derniers pas de l'exilé aveugle dans *Œdipe à Colone*. On trouve quelques références chez Homère, Euripide ou Pindare, et une version latine chez Sénèque. Mais Sophocle fixe une tradition à partir de laquelle de nombreux auteurs de théâtre vont réécrire, adapter ou corriger le parcours d'Œdipe.

Tentatives de Corneille et de Voltaire

Il y a deux grands moments en France qui pratiquent la relecture et l'appropriation littéraire des mythes et des œuvres de l'Antiquité, la seconde moitié du XVII^e siècle classique et les décennies 1920-1940. L'esthétique classique repose d'abord sur une relecture des auteurs de l'Antiquité. La question est moins celle de la simple imitation qu'un travail sur et avec les modèles, à partir de la variation qui devient un espace littéraire de renouvellement.

En 1659, Pierre Corneille élabore dans son *Œdipe* une tragédie qui s'appuie sur la pièce de Sénèque tout en lui ôtant sa sombre épaisseur tragique (nécromancie et mort sur scène de Jocaste chez Sénèque). Corneille inclut de nouveaux personnages (Dirce et Thésée), qui complexifient une situation politique, affadissant la figure oedipienne. Voltaire fut d'abord dramaturge et tragédien. Sa première pièce sous son nom de plume est en 1718 un *Œdipe*, tragédie en cinq actes avec chœurs. Le jeune homme de 24 ans rêve sans doute d'être le dernier des classiques, avant de bifurquer. Sa tragédie déplace la légende oedipienne à partir du personnage de Philoctète, ancien amant de Jocaste et figure d'un pouvoir sans fautes. Déplaçant l'enquête et la révélation, la pièce ne trouve pas son équilibre, ayant effacé Créon et Tirésias. >>>

>>> Au XX^e siècle, la génération de l'entre-deux-guerres revisite les mythes de l'Antiquité pour interroger la nature de l'homme et déterminer les caractéristiques du tragique moderne. Cocteau, Anouilh et Gide partagent ce goût pour une relecture d'Œdipe. Jean Cocteau est le plus audacieux. *La Machine infernale* (1932) vient à la suite d'*Œdipus rex*, opéra-oratorio écrit en 1925-1926 à la demande d'Igor Stravinski. Si le quatrième acte de la pièce reprend le texte de Sophocle, la pièce au titre programmatique transmue le tragique avec une désinvolture ironique (la Sphinx, ou Tirésias surnommé Zizi par Jocaste). La pièce commence par le fantôme de Laïos hantant les remparts de Thèbes. Le parallèle avec *Hamlet* est assez évident (amplifié par le duo comique des soldats ou le fantôme de Jocaste). La pièce de Voltaire peut être une autre référence, puisque le grand prêtre découvre le dérèglement de la cité grâce au fantôme de Laïos (I, III). *La Machine infernale* accomplit une réécriture moderne du tragique tout en satisfaisant le penchant parodique et son goût du mélange des genres.

Les relectures d'André Gide et de Jean Anouilh sont plus littérales et moins enlevées. *L'Œdipe* du premier (1930) reprend les thèmes de *l'Œdipe roi* de Sophocle, insistant sur les conditions du pouvoir, les enjeux du libre arbitre et de la famille (presque bourgeoise), et donnant une coloration morale voire chrétienne à la pièce, peut-être en lien avec son ami Henri Ghéon, ce dernier rédigeant en 1939 une version chrétienne avec *Œdipe ou le Crépuscule des dieux*. Reste la surprise de Jean Anouilh qui, en 1978, écrit une variation du texte de Sophocle avec *Œdipe ou le Roi boîteux*. Comme Sophocle, il revient à Œdipe après *Antigone* (1944) pour faire résonner encore l'incertitude fondamentale de l'homme.

Le roman avance masqué

Le tournant psychanalytique, après avoir scellé la figure d'Œdipe en son épice, a eu tendance à figer l'appropriation moderne et contemporaine du mythe. Le théâtre reste l'espace où se déposent encore les pas d'Œdipe, comme la réélaboration de Wajdi Mouawad avec *Incendies*

La Machine infernale, texte et illustration de Jean Cocteau pour l'édition originale (1934).

Gravure de 1664 pour le frontispice d'une édition de *l'Œdipe* de Pierre Corneille (1659).



en 2003 et ses lettres finales au père/au fils. L'écriture romanesque contourne Œdipe, à l'image d'Alain Robbe-Grillet dans son premier texte publié. Comme Rauschenberg effaça en 1953 un dessin de De Kooning, Robbe-Grillet, la même année, intitule son inaugural récit œdipien *Les Gommages*. L'écrivain travaille *l'Œdipe roi* de Sophocle, comme le titre-programme l'indique, par déplacement et effacement. Restent des traces (ruines de Thèbes, rue de Corinthe, ivrogne en sphinx, etc.) et une structure d'écriture reposant sur une évanescence narrative et l'enquête sur un meurtre commis ou à venir par un enquêteur, Wallas, bientôt « maudit » pour avoir peut-être tué un homme qui serait son père. Robbe-Grillet renoue avec Œdipe en jouant avec les codes du polar : ce que contresignera, quelque quarante ans plus tard, l'adaptation par Didier Lemaçon d'*Œdipe roi* dans la « Série noire » (*lire aussi ci-contre*).

L'autre grand roman qui travaille la figure d'Œdipe est *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau (1995). Il suit l'Œdipe de l'après, celui d'Œdipe à Colone, c'est-à-dire la figure de l'aveugle exilé, maudit par tous, mais soutenu par sa fille Antigone. L'auteur retrace un parcours vers la mort comme un mouvement de connaissance et de rédemption, l'écriture cherchant à s'approcher de l'archaïque du mythe par la violence, le chant, la danse, et surtout une longue sagesse errante, construisant un sens au cœur de la nuit. Le mythe d'Œdipe est à venir, dans de nouvelles écritures, comme l'indique l'excipit d'Henry Bauchau par la voix d'Antigone : « Le chemin a disparu peut-être, mais Œdipe est encore, est toujours sur la route. » ●

Les Gommages de Robbe-Grillet portent bien leur nom : un décalque œdipien qui efface toute référence directe à son modèle.

Le premier des détectives

Cédipe doit se faire enquêteur pour percer le secret de sa propre malédiction : son ombre et ses paradoxes flottent dans tout le genre policier, de Conan Doyle à Raymond Chandler.

Par Nicolas Tellop

Collaborateur des revues *Kaboom*, *Neuvième Art 2.0*, *Chro* ou *Diacritik*, Nicolas Tellop vient de contribuer à l'ouvrage collectif *Vies et morts des super-héros*, dirigé par Laurent de Sutter (PUF, 2016).

Dans *Le Tombeau d'Œdipe* (1), William Marx explique combien le lecteur contemporain ignore tout de ce que fut la tragédie antique. Si elle continue à être lue, si nous croyons encore la connaître, si malgré la distance temporelle elle nous touche toujours et contribue à nous construire, elle n'en a pas moins été transformée. En la considérant par-dessus les siècles, notre regard l'a altérée et défigurée, au point où nous la confondons désormais avec la conceptualisation philosophique du « tragique », bien plus récente. Sans doute ne comprendrons-nous jamais vraiment l'importance d'une telle représentation dans le rituel public qu'elle impliquait, pas plus que la puissance proprement physiologique de la catharsis vantée par Aristote. Les nobles anciens qui présidaient au culte de Dionysos et aux concours dramaturgiques ne saisiraient pas davantage la raison pour laquelle l'intrigue d'*Œdipe roi* est désormais réputée comme le premier récit policier de l'histoire de la littérature. C'est néanmoins par la grâce de cette transformation que la tragédie parvient à nous atteindre aujourd'hui.

Traduit du mythe

En 1994 paraît ce qui pourrait être considéré comme un manifeste. C'est encore l'époque où Gallimard édite la collection « Série noire » aux couleurs de son emblématique ligne graphique originelle : cernée d'un liseré blanc, une encre noire comme le crime et comme la nuit s'étale sur la couverture, du fond de laquelle jaillit le titre aux lettres balayées par une lampe torche imaginaire qui le teinte de jaune : *Œdipe roi*. Aucun auteur n'est indiqué, seule la mention « traduit du mythe par Didier Lemaçon » apparaît discrètement en italique. Ce livre n'est pourtant pas une traduction au sens littéral, mais bel et bien une réécriture qui réinvestit la tragédie par le prisme du roman.

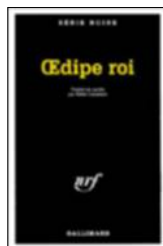
Le projet est beau, d'autant que l'écrivain ne tente aucune modernisation autre que celle de l'écriture. Son *Œdipe roi* se déroule en Grèce antique et en adopte tous les éléments contextuels ; en revanche, le style oscille entre la sécheresse du réalisme noir, la poésie crépusculaire caractéristique de la maison et une écriture blanche héritée aussi bien des auteurs américains que de l'existentialisme

absurde d'un Camus. L'humilité de Didier Lemaçon est à double tranchant : en s'effaçant derrière le mythe, l'auteur efface du même coup son modèle principal, Sophocle, pour souligner l'universalité d'une figure qui appartient désormais à tous, et en particulier au genre policier. La provocation de l'auteur consiste à emballer le mythe dans une contemporanéité populaire, là où la plupart du temps il est importé par la contrebande. C'est pourquoi les rééditions ultérieures n'ont plus vraiment le même sens ni la même saveur. Cet *Œdipe roi* atteint toute sa dimension sous une couverture immédiatement identifiable au roman de gare, comme s'il n'était plus seulement question de littérature mais de *pop art*. Cet art s'appuie sur deux niveaux : un premier, extérieur, qui simplifie l'expression (ici la réécriture) ; un second, intérieur, qui consiste à saisir la vérité de son objet (la nature de la tragédie ramenée au polar, en une union atemporelle). Avec cette couverture, l'auteur nous indique que toute destinée procède d'une enquête, et toute enquête cherche à retracer la destinée des origines.

Le héros de Didier Lemaçon est décrit tout au long du roman comme un ennemi des secrets, un expert en « sagacité », un jeune homme courageux qui vainc la Sphinx grâce à « un jeu d'esprits. Une séance de devinettes ! ». Il se définit lui-même ainsi : « Œdipe cherche la vérité. Œdipe rend la justice ! »

Élémentaire, ma chère Sphinx !

Ces détails lorgnent vers les grands détectives de la littérature populaire, et, si l'on ajoute que « son esprit travaillait avec la rapidité d'Hermès » et qu'il cherche à mener une « réflexion personnelle [...] avec une rigueur toute mathématique », l'identification avec la figure de Sherlock Holmes est totale. Les personnages de Sophocle et de sir Arthur Conan Doyle sont tous deux connus pour leur légendaire maîtrise de la déduction logique – au point où, au lieu de s'écrier « Euréka », on serait à peine étonné si Œdipe se fendait d'un « Élémentaire, ma chère Sphinx » en résolvant son rébus. Cependant, Œdipe s'abuse jusqu'à l'ultime révélation sur l'identité de l'assassin de Laïos. Son esprit d'analyse s'est refusé à entrevoir la vérité, >>>



À LIRE
Œdipe roi, adapté du grec ancien par DIDIER LEMAÇON, éd. Gallimard, « Série noire », 160 p., 8,20 €.

(1) *Le Tombeau d'Œdipe*. Pour une tragédie sans tragique, William Marx, éd. de Minuit, « Paradoxe », 2012.

>>> surtout qu'il n'était pas en possession de toutes les données du problème. Dans *Le Ruban moucheté*, Holmes a failli commettre une faute comparable et en tire les leçons : « J'en étais arrivé [...] à une conclusion entièrement erronée. Ce qui montre, mon cher Watson, combien il est périlleux de raisonner à partir de prémisses incomplètes. » Si Cédipe n'a pas encore parfait son apprentissage en matière de lucidité, un autre personnage de la tragédie pourrait prétendre encore mieux à une filiation avec Holmes : l'oracle Tirésias. Didier Lamaison note que son « secret reposait sur une constatation de pur bon sens » : « Les messages délivrés par la Pythie vous paraissent obscurs, murmurerait-il dans l'ombre de sa tanière. Mais celui qui cherche une clé pour les rendre compréhensibles se fourvoie bien sûr. » L'oracle se distingue en ce qu'il voit l'évidence là où les autres ne remarquent rien. La vérité est élémentaire à celui qui ouvre les yeux, seulement « Thèbes est le royaume des aveugles ». Tirésias est lui-même non voyant, mais il en tire toute sa clairvoyance : son handicap physique le libère des erreurs communes, conforme au stéréotype identifiant cécité et sagesse. « Ce sont vos yeux [...] qui vous empêchent de voir », affirme-t-il. Holmes n'est certes pas aveugle, mais il voit comme Tirésias ce qu'aucun autre ne voit. Dans *Le Chien des Baskerville*, il déplore que « le monde est plein de choses claires que personne ne remarque jamais ». Le détective synthétise jusqu'à l'aphorisme l'apparente contradiction entre obscurité et vérité dans *Le Signe des quatre* : « Lorsque vous avez éliminé l'impossible, ce qui reste, si improbable soit-il, est nécessairement la vérité. »

L'erreur d'Cédipe réside dans cette inaptitude à envisager la part de possibilité dans le douteux, à distinguer ce que les ténèbres peuvent receler de lumière en leur sein. L'improbabilité se mesure dans ce que chacun n'est pas prêt à accepter, c'est le doute que l'on efface trop vite, c'est le détail qui semble ne pas avoir d'importance ou dont

Sherlock Holmes peut être considéré comme un oracle de la modernité : « Le monde est plein de choses claires que personne ne remarque jamais. »

La Vie privée de Sherlock Holmes, Billy Wilder, 1970.



BCA/RUE DES ARCHIVES

l'importance ne peut être admise. Le détective de Baker Street en fait encore la remarque dans *Le Chien des Baskerville* : « Le détail qui semble compliquer un cas devient, pour peu qu'il soit considéré et manié scientifiquement, celui qui permet au contraire de l'élucider le plus complètement. » Le détective est celui qui sait ouvrir les yeux, qui garde son objectivité sans se détourner de la vérité en ce qu'elle a d'inconcevable. En cette seconde moitié du XIX^e siècle, la très fameuse (et bien réelle) agence de détectives américaine Pinkerton ne s'était pas trompée en choisissant comme logo un œil grand ouvert assorti de la devise « *We never sleep* » : le bon enquêteur ne se laisse jamais aller au sommeil de la raison qui – on le sait depuis Goya – est le seul capable d'engendrer des monstres. Dans *Cédipe roi*, Tirésias a un homologue, Ténéros, qui serait un ancêtre du calamiteux inspecteur Lestrade, condamné à tordre maladroitement le réel pour l'accorder à sa convenance. C'est ignorer que, à Londres comme à Delphes, les dieux et le réel sont les seuls à faire signe et à créer du sens. Sherlock Holmes est un oracle de notre modernité.

Thèbes est-elle une chambre jaune ?

S'il y a un détective qui fait la jonction avec Cédipe, c'est Rouletabille. Les deux premières aventures du jeune reporter imaginé par Gaston Leroux mettent en perspective l'enquête oedipienne. En faisant suite au *Mystère de la chambre jaune*, *Le Parfum de la dame en noir* place l'énigme intime en prolongement de l'énigme policière, soulignant ainsi que toute enquête devient fatalement une enquête sur soi. En élucidant dans le premier roman l'agression de la belle Mathilde en chambre close, Rouletabille s'approche du secret de ses origines, qui se dévoilera au tome suivant. Dans ses recherches, le héros est remonté aux sources de sa propre enfance et au souvenir d'une inconnue toute de noir vêtue venant rendre visite à l'orphelin qu'il était. Or il s'avère que sa mère, la dame en noir et Mathilde ne sont qu'une seule et même personne – tandis que son père se révèle être le terrible malfauteur déguisé sous les traits de l'inspecteur rival du reporter et agresseur de Mathilde dans la chambre jaune. Le schéma des révélations et l'interchangeabilité des rôles rappellent très clairement le mythe antique : la compétition entre deux hommes se mue en rivalité entre père et fils, tandis que la complicité avec l'héroïne sous-tend un amour maternel.

Et puis, le principe du crime en chambre close n'est pas sans résonance avec le mystère qui hante Thèbes, cité enfermée dans son silence, bloquée par une malédiction liée à son passé lointain, cloîtrée dans l'horreur de sa culpabilité. Les sept portes qui cernent la ville gardent le secret de son malheur tout comme la chambre de Mathilde fermée à double tour conserve la honte de sa faute.



Le Grand Sommeil (1946), Howard Hawks. Avec Humphrey Bogart et Lauren Bacall.

WARNER BROS./THE KOBAL COLLECTION/AURIMAGES

Les errances et l'égarément d'Œdipe rappellent aussi une autre espèce de détective dont Raymond Chandler a posé les bases avec son personnage de privé contemplatif. Philip Marlowe évolue dans un Los Angeles qui n'a rien à envier à Thèbes en termes de corruption et de cadavres dans le placard. Comme dans la cité attique, le secret est partout et rend chancelante toute organisation. Comme Œdipe et comme le lecteur, Marlowe avance souvent dans le récit au milieu d'un brouillard d'événements incohérents et difficiles à démêler, dans une atmosphère nocturne qui rend plus sensible encore l'impression d'aveuglement, évoluant au milieu d'une succession de fausses pistes et de faux coupables ponctuée de violence et de dérapages. Comme Œdipe, Marlowe semble étranger à tous ces événements mais s'y implique plus qu'il ne le souhaiterait. Comme le héros de Sophocle, le détective américain croise des femmes fatales, ces vamps dont le cinéma hollywoodien a donné des incarnations inoubliables, à peine moins dangereuses que la Sphinx et Jocaste. Comme dans la tragédie enfin, les polars de Chandler atteignent leur acmé en retournant à leur commencement et en appliquant des permutations ahurissantes : le coupable est le client lui-même ou un de ses très proches. Alain Robbe-Grillet radicalisera ce matériau : inspirées des romans noirs américains, *Les Gommés* mettent en scène un détective qui se révèle être l'assassin. Au-delà de ces révélations, Chandler montre l'importance de la perception

qui a échappé à Œdipe. Fredric Jameson en explique le fonctionnement dans son essai *Raymond Chandler. Les Détections de la totalité* (2). À Thèbes et à L. A., les vies sont condamnées à l'impermanence, tout va si vite que « ce n'est qu'après coup que l'on peut avoir la certitude d'avoir vécu, d'avoir perçu », comme ce n'est que rétrospectivement qu'Œdipe découvre sa culpabilité. Si la vérité échappe à la perception d'Œdipe-Marlowe, il faut sans cesse qu'il y revienne, qu'il se refasse une fois encore le film des événements. Son enquête ne se résume pas à un problème technique, mais consiste à « éprouver la résistance des choses et développer une vision intellectuelle de ce qu'il traverse sur le plan de l'action ». Il prend conscience que ses épreuves et ses erreurs étaient présentes à l'état latent et qu'il ne fait que revivre chaque fois le crime originel.

La clé de l'énigme dans « le grand sommeil »

La mort du père, dénuée de mobile et de signification, finit par devenir physiquement présente, inévitable, car vécue une nouvelle fois. La solution recherchée n'appartient pas au présent, mais à un passé lointain enterré sous les non-dits. La mort, ce « grand sommeil », se rappelle ainsi immuablement aux vivants et leur donne la clé de l'énigme. Si le tombeau d'Œdipe est introuvable, s'il n'est visible de personne, c'est sans doute parce que son fantôme ne cesse de reproduire ses erreurs en chacun d'entre nous, jusqu'à ce que le masque tombe. ●

(2) *Raymond Chandler. Les Détections de la totalité*, Fredric Jameson, traduit de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Vieillecaze, éd. Les Prairies ordinaires, 2014.

Lettres aux pères

Faut-il tuer le père pour écrire ? Pas nécessairement le sien propre, s'il s'avère qu'il ne vous a jamais mis de bâton dans les roues, à moins que son indifférence ne soit aussi une source d'amertume. Mais sans doute les pères en littérature – ces écrivains qui vous ont illuminé mais qui vous écrasent.

Par **Éric Pessan**

Il y a toujours une grande jubilation à lire comment un auteur dézingue son père. « Tu pris à mes yeux ce caractère énigmatique qu'ont les tyrans dont le droit ne se fonde pas sur la réflexion, mais sur leur propre personne (1) », écrit Kafka à son père, et la phrase est magnifique comme tout ce qui est écrit dans la fameuse lettre de 1919 qui fut publiée presque trente ans après la mort de son auteur. Son père vient de s'opposer à son mariage, Kafka écrit cette longue lettre amère et subtile : il se recon naît tous les torts, pare son père de toutes les puissances, tend sa lettre comme un fil au-dessus de gouffres masochistes et opère peu à peu un délicat renversement : le père est un tyran effrayant incapable de dialogue ou de compréhension. J'ai lu ce texte à la sortie de l'adolescence, à une époque où je lisais tout ce que je pouvais me procurer de Kafka. J'ai rêvé longtemps d'écrire une telle lettre : un pamphlet de velours, délicieusement douloureux et sans appel. Sauf que, pour avoir une raison de tuer le père, encore faut-il qu'il nous encombre, qu'il se dresse sur notre chemin pour nous empêcher ou nous faire violence ou nous asphyxier de son ombre immense. Et jamais mon père ne porta la main sur moi, pas plus qu'il ne m'interdit quoi que ce soit.

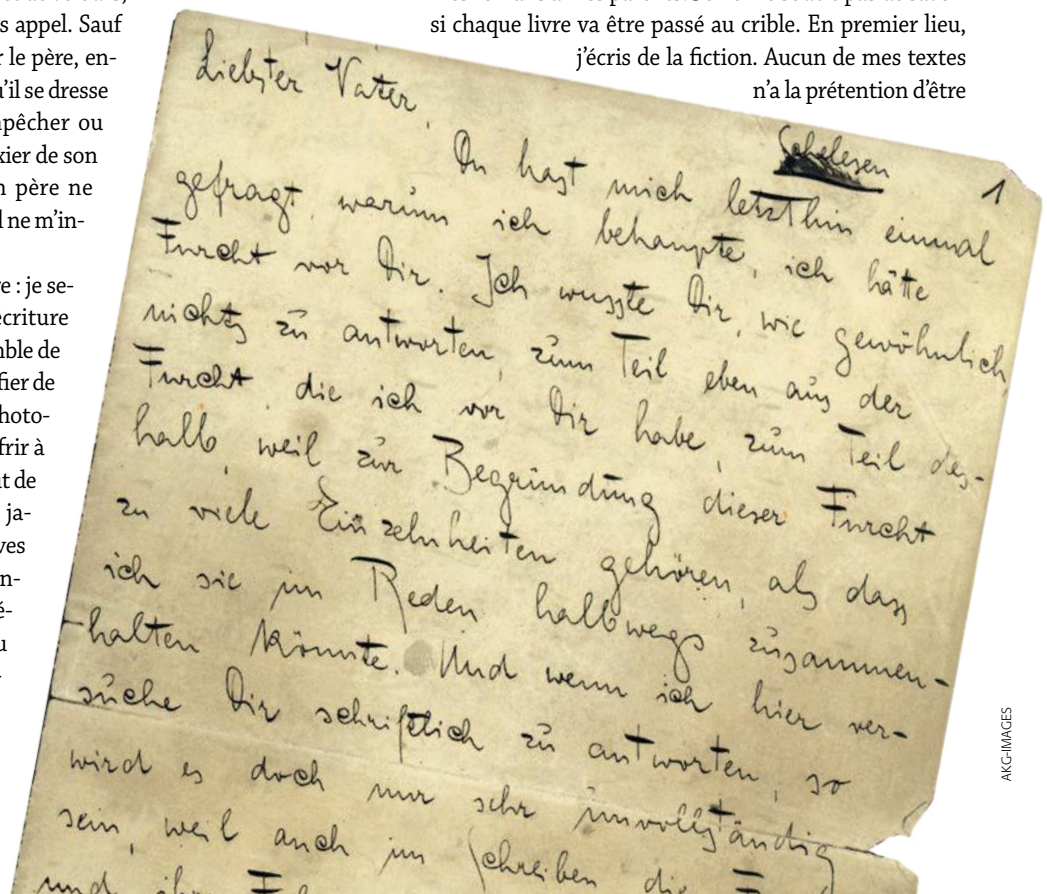
Il manque une scène à mon histoire : je serais adolescent, j'aurais achevé l'écriture d'une nouvelle ou d'un petit ensemble de poèmes, je serais particulièrement fier de cet écrit, j'aurais soigneusement photocopié et agrafé mon texte pour l'offrir à mon père et j'aurais compris au bout de plusieurs semaines qu'il n'aurait jamais fait l'effort de lire mes tentatives de littérature. Cette scène est manquante parce qu'elle aurait enfin déclenché une crise qui n'a jamais eu lieu. J'aurais eu le prétexte à la rédiger, ma lettre au père. Adolescent, j'ai écrit sans jamais proposer à mon père de me lire. Et il

ne m'a jamais posé une seule question sur ma lubie. L'indifférence m'a préservé du conflit, bien qu'il aurait sans doute mieux valu qu'il éclate. Le problème avec l'indifférence, c'est que l'on n'en sort jamais.

Pères livrés pieds et poings liés

Voici quelques années, je suis tombé en arrêt sur une citation de Marie NDiaye. Je lisais un curieux texte, *Autoportrait en vert*, une « autobiographie fictionnelle » qu'elle a publiée en 2005 au Mercure de France, dans la collection « Traits et portraits » dirigée par Colette Fellous. Dans le passage en question, il était écrit : « N'est-il pas préférable que les parents évitent de lire les romans de leurs enfants ? » Et elle ajoutait : « Que peuvent-ils y découvrir de bon pour eux-mêmes ? » Ces deux phrases m'ont saisi parce que je n'ai jamais eu à rendre compte du contenu de mes romans à mes parents. Je ne me soucie pas de savoir si chaque livre va être passé au crible. En premier lieu, j'écris de la fiction. Aucun de mes textes n'a la prétention d'être

Ci-dessous, la fameuse *Lettre au père* de Franz Kafka : « Très cher père, Tu m'as demandé récemment pourquoi je prétends avoir peur de toi... »



biographique. Je couds l'invention au réel, je connais les lieux que traversent mes personnages, leurs questionnements sont souvent les miens, mais rien n'est à proprement parler autobiographique dans mon écriture ; il faudrait un patient et méticuleux défilage pour démêler le réel de l'inventé. Nul ne peut savoir si mes livres font ou non allusion à un événement de la mythologie familiale qu'il conviendrait de garder sous silence.

Et puis, jamais – j'en suis certain – mon père n'a tenté de me lire, tellement la lecture est éloignée de sa vie et de ses préoccupations. S'il a été choqué par mes textes, c'est parce qu'on lui en a raconté. Sans doute a-t-il également parcouru quelques articles sur le net. Il ne sait rien dans le fond de ce que j'écris. Ça m'évite d'avoir à le tuer. L'indifférence s'en charge à ma place.

Dans *Toute vérité* (2), pièce de théâtre écrite par Jean-Yves Cendrey et Marie NDiaye, un père parle à son fils : « Pour toutes les pages que tu as écrites à mon propos et sur lesquelles on bâtit ton éloge, je ne te demande rien d'autre que : l'aveu de ta dette. Car, enfin, quel écrivain serais-tu sans l'inépuisable sujet de ton père ? Je suis la chair et le sang de ta prose. » Bien des années auparavant, sur le modèle de Kafka, Jean-Yves Cendrey avait liquidé le sien dans *Conférence alimentaire* (3). Dans ces textes, le père est le noir absolu : la violence, l'intolérance, la tyrannie incarnée. L'écriture se nourrit d'une redoutable ambivalence : si elle affronte le père, c'est qu'elle lui est redevable. Pour se libérer, l'auteur joue au yo-yo et fouille dans le terreau de ce qui lui a été donné en héritage. Au risque d'entretenir éternellement le conflit.

J'aime beaucoup ces textes, parce qu'il est jubilatoire d'être du côté de celui qui a le langage et l'intelligence des mots contre celui qui n'a que l'autorité, voire ses poings. Pour une fois que l'écrivain a du pouvoir, il aurait tort de s'en priver. Que saurait-on des pères de Kafka ou de Fritz Zorn (4) si les fils n'avaient pas ressenti le besoin d'écrire à leur sujet ? Ils nous sont livrés d'un bloc, pieds et poings liés par d'habiles phrases. Il ne nous reste plus qu'à lire pour contribuer à les humilier.

Se crever les yeux pour ne pas relire les maîtres

Comme le mien était glissant et sans prise, il a bien fallu que je me fabrique des pères de substitution. Je les ai cherchés dans les livres, je me suis bricolé une petite famille de pères adoptifs d'un autre âge : des anciens, joufflus ou émaciés, moustachus parfois, venant de pays que je ne connaissais pas, qui avaient l'avantage de m'enseigner l'écriture sans jamais me renvoyer dans ma chambre d'une voix autoritaire. Ces pères-là, je les ai trimballés partout sur mon dos, j'ai soigneusement recopié leurs mots à la manière dont l'on dit qu'autrefois on apprenait à être

Écrivain,
Éric Pessan
est l'auteur
d'une trentaine
d'ouvrages. Lors
de l'année 2015,
il a publié sept
livres (romans,
 récits pour la
jeunesse, essais),
 dont *Le démon*
avance toujours
en ligne droite
(Albin Michel)
 et *En voie*
de disparition
(Al Dante).

« N'est-il pas
préférable que
les parents
évitent de lire
les romans
de leurs
enfants ? »

Marie NDiaye

(1) *Lettre au père*, Kafka, traduit de l'allemand (Autriche) par Marthe Robert, éd. Folio, 2002.

(2) *Toute vérité*, dans *Puzzle (trois pièces)*, Jean-Yves Cendrey et Marie NDiaye, éd. Gallimard, 2007.

(3) *Conférence alimentaire*, Jean-Yves Cendrey, éd. L'Arbre vengeur, 2004.

(4) De son vrai nom Fritz Angst, auteur d'un unique ouvrage, *Mars* (1979), terrible pamphlet contre le conformisme familial de la bourgeoisie zurichoise (traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, éd. Folio).

(5) Dans les *Lettres à un jeune poète*.

peintre en commençant par copier les maîtres ; j'ai entretenu les rayonnages de ma bibliothèque comme s'il s'agissait d'un monument funéraire. J'ai déposé des offrandes votives devant leurs corps de papier démesurés et fragiles. L'avantage avec ces pères-là, c'est qu'ils étaient modulables à merci, je pouvais me bricoler mon syncrétisme personnel, faire se côtoyer Franz Kafka et Stephen King, Jorge Luis Borges et Albert Camus, Ray Bradbury et Herman Melville, Clifford D. Simak et Gustave Flaubert, Henri Michaux et Louis Calaferte, toute une famille recomposée idéale. Je les ai lus, j'ai écrit. La greffe des pères de substitution a fonctionné de l'adolescence à l'entrée dans l'âge adulte, puis – peu à peu – ces pères de papier sont devenus encombrants. Mon désir d'écriture est venu s'écraser contre leur perfection décourageante. Quoi que j'écrive, ils l'avaient déjà entrepris et avec une telle maîtrise que je ne pouvais que rougir de mes laborieuses tentatives. Je me suis heurté à la fameuse certitude borgésienne exprimée dans « La Bibliothèque de Babel » : « La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes... », écrit-il, en laissant sa phrase inachevée. Bien que sortie de son contexte (Borges parle d'une bibliothèque imaginaire qui contiendrait tous les livres possibles passés, présents et à venir), cette phrase résume parfaitement le risque encouru par l'apprenti écrivain : la masse des livres existants connus et inconnus finit par annuler le désir d'écrire. Un profond découragement voûte les épaules de celui qui tente d'ajouter quelques mètres aux millions de kilomètres de phrases déjà existantes.

S'est rejouée alors la sempiternelle scène du crime : j'ai tué ces pères et je me suis crevé les yeux pour ne pas les relire. C'était ça ou ne plus écrire. Je me souviens d'une nouvelle très maladroite où j'imaginai que Borges était l'invention d'un cercle de militaires lettrés argentins et Kafka celle de Max Brod. J'ai jeté mes vieux romans fantastiques et de science-fiction, j'ai renié les pères, j'ai fini par les considérer comme d'antiques divinités ennuyeuses dont le culte paraît relever d'une époque totalement révolue. Il faut me comprendre, j'étais ambitieux, je n'avais plus envie de suivre les modèles, de me heurter à leur grandeur. Je me suis toujours posé la question de ce que ressentait Kappus quand il recevait les lettres de Rilke (5) : ces impératifs, ces absolus de l'écriture. Tremblait-il ? A-t-il totalement cessé d'écrire quand il a compris que le père littéraire qu'il s'était choisi plaçait la barre à une hauteur qu'il n'atteindrait jamais ?

On le voit, le problème est insoluble. N'en demeure pas moins qu'un adolescent en moi n'a jamais pu se tourner vers son père pour l'affronter ou le remercier – peu importe – d'avoir considéré son désir d'écriture. Demeurent et demeureront toujours l'angoisse et l'envie que mon père lise ces lignes. ●



Dans *Œdipe roi* (Pier Paolo Pasolini, 1967), le premier échange de regards entre Jocaste (Silvana Mangano) et Œdipe devenu adulte (Franco Citti).

Chez Pasolini, l'échappée de l'ange et du poète

La version du mythe par le cinéaste Pier Paolo Pasolini est inscrite au bac, aux côtés de la pièce de Sophocle. Une allégorie entre autres de l'enfance perdue, qui ne va pas sans accents politiques.

Par Anne-Violaine Houcke

L'épilogue d'*Œdipe roi* de Pasolini, qui opère un retour à la temporalité contemporaine du prologue, après la longue plongée antique et mythique de la partie centrale, s'inspire de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, qui raconte l'errance d'Œdipe aux yeux crevés, guidé par sa fille Antigone. Mais, chez Pasolini, Œdipe et Jocaste n'ont pas d'enfants, et c'est « Angelo », interprété par Ninetto, qui accompagne l'aveugle sur les routes. En vertu de la dimension autobiographique revendiquée du film, la relation filiale est remplacée par une suggestion homoérotique – rappelant le lien qui unit Pasolini et Ninetto Davoli depuis leur rencontre en 1962 sur le tournage de *La Ricotta*. Mais c'est surtout toute une mythologie incarnée par Ninetto dans ses différents rôles pasoliniens qui se déploie ici et donne son sens à ce finale.

La première apparition de Ninetto dans *Œdipe roi* fait directement signe vers sa première apparition au cinéma, un enfant dans les bras, dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), au moment où le Christ prononce les paroles de l'évangéliste : « Si vous ne devenez comme des enfants, vous n'entrerez pas au royaume des cieux » (Matthieu, 18). L'effet de citation ramène donc au Ninetto aux cheveux bouclés et aux traits enfantins qui avait incarné la parole

Agrégée de lettres classiques et normalienne, Anne-Violaine Houcke a été récompensée par le prix Pier Paolo Pasolini 2013 pour sa thèse, consacrée à « l'invention de l'antique » et à « la poésie des ruines » chez Fellini et Pasolini. Elle est actuellement pensionnaire à la Villa Médicis.

christique, la bonne nouvelle (sens étymologique du mot « évangile », *eu-angélion*) : il n'est donc pas surprenant qu'il se présente ici à Œdipe comme le « messager, qui porte les nouvelles ». Dans l'œuvre de Pasolini, Ninetto a cette double qualité d'être lié au monde de l'enfance et d'être le messager. L'on pourrait même dire : « d'en être le messager », au sens où il porte, *in corpore suo*, la parole de ce monde de l'enfance, d'un monde refoulé, antérieur, antique, archaïque, qui pourrait être – c'est le sens de *L'Évangile selon saint Matthieu* – révolutionnaire, en faisant retour dans le présent pour contredire une modernité apocalyptique. Dans un texte publié dans *Empirismo eretico*, Pasolini, décrivant la joie exprimée par Ninetto lorsqu'il vit la neige pour la première fois (une sorte de danse rythmique qu'il esquisse, frappant la terre du talon, et un « cri de joie orgiaco-infantile »), identifie chez lui « un mémoriel, qui relie, sans solution de continuité, le Ninetto de maintenant, à Pescasseroli, au Ninetto de la Calabre, aire marginale et conservatrice de la civilisation grecque, au Ninetto pré grec, purement barbare, qui bat le sol de son talon, comme aujourd'hui les Denka préhistoriques, nus, du bas-Soudan (1) » : c'est ce fond primitif, archaïque, qu'il apporte dans les films de Pasolini. Un fond qui se manifeste physiquement, corporellement. Dans l'épisode



Deux images extraites de l'épilogue du film de Pasolini : escorté par Ninetto Davoli, Œdipe quitte l'Antiquité pour rejoindre l'Italie contemporaine.

médiéval de *Porcherie* (1969), Ninetto apparaîtra d'ailleurs d'abord par ses pieds, dansants et sautillants, alors que le reste du corps est caché par la cloche d'une église.

Ninetto a la grâce maladroite et amusante d'un oisillon, et c'est pourquoi c'est lui qui trouve le moyen de parler aux *uccellini*, les « petits oiseaux » de la fable franciscaine du film *Des oiseaux, petits et gros* (*Uccellacci e uccellini*, 1966). Dans cet épisode, lui et Totò sont chargés par saint François de porter la « bonne parole » – un message d'amour – aux oiseaux, mais encore faut-il partager un même langage. Et c'est Ninetto qui, en sautillant, permet à Totò de comprendre qu'il faut s'adresser aux *uccellini* – les humbles, les innocents, ceux qui appartiennent encore à un monde « antique » – par le corps : les gestes, les mimiques, c'est-à-dire à l'aide de ces signes primitifs, irrationnels auxquels Pasolini se met à accorder toute son attention à partir du milieu des années 1960, lorsqu'il se plonge dans une réflexion sémiologique sur le cinéma comme langue écrite de la réalité. Dans ce qui devait être le premier épisode du film, intitulé « L'aigle », tourné mais non conservé au montage final, Ninetto était aussi le seul à pouvoir communiquer avec un autre type d'oiseau, un aigle, insensible à la logorrhée rationalisante d'un dompteur de cirque voulant civiliser – entendre : « homologuer » – cet être sauvage venu d'un monde primitif. Venu lui aussi de ce monde – le scénario l'indique clairement – et encore imparfaitement domestiqué par le dompteur, Ninetto s'adresse à l'aigle en dialecte, une langue qui, selon Pasolini, « coagule en soi, comme esprit de sa matière propre, des valeurs non seulement antiques, mais archaïques, pour ne pas dire pré-historiques ou mythiques ⁽²⁾ ».

C'est cette affinité avec un monde antique – à la fois dans son versant innocent (enfantin, ludique) et sauvage, irrationnel – qui fait de Ninetto le messager par excellence de ce monde, celui qui, par son existence même, porte la « parole » de ce monde au cœur de la modernité. Crédité sous le nom d'Angelo au générique d'*Œdipe roi*, il est l'*angelos*

En tuant son père, Œdipe n'a fait que prendre sa place, son pouvoir – ce que désirent aussi les « fils à papa » pseudo-révolutionnaires.

(1) « Dal laboratorio (Appunti in poète per una linguistica marxista) », *Empirismo eretico*, dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Pier Paolo Pasolini, éd. Mondadori, Milano, 1999. (Nous traduisons les citations.)

(2) « Cesare Zavattini, Stricarm'in d'na parola », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit.

(3) *Romanzi e racconti*, Pier Paolo Pasolini, édité par Walter Siti et Silvia De Laude, éd. Mondadori, Milano, 1998, t. II.

(4) *Saint Paul*, Pier Paolo Pasolini, traduit de l'italien par Giovanni Joppolo, éd. Nous, 2013.

par excellence, mot grec signifiant « messager », qui a donné « ange », le messager de Dieu. Dans *Théorème*, sorti un an après *Œdipe roi*, il incarne littéralement une sorte d'ange – trivial et populaire – de l'Annonciation, puisque c'est lui qui apporte, toujours en sautillant et en battant des bras, le télégramme annonçant l'arrivée de l'hôte mystérieux, allégorie divine, dans la famille bourgeoise. Déjà, en 1965, Pasolini écrit dans un « Avertissement », placé à la fin du recueil d'*Ali aux yeux bleus*, que Ninetto est un messager qui vient annoncer la venue d'Ali aux yeux azur, chef des millions de Persans, des peuples du tiers-monde qui s'amassent aux frontières de l'Occident pour apporter la révolution. Une révolution qui passe par le retour au/du passé. Le poème « Prophétie », du même recueil, raconte en effet le débarquement des « peuples barbares », qui « détruiront Rome/et sur ses ruines/[...] déposeront les germes/de l'Histoire antique ⁽³⁾ ». Par Rome, il faut entendre la « sceptique, ironique et libérale Rome d'aujourd'hui », où Pasolini situe une partie de l'action du projet de *Saint Paul* dans la version de 1968 ⁽⁴⁾.

Œdipe et les « fils à papa »

Dans l'épilogue d'*Œdipe roi*, Angelo guide Œdipe, incarné par Franco Citti, sur des routes modernes. Le choix de Citti, *ragazzo* des *borgate* que Pasolini rencontre lorsqu'il arrive à Rome en 1950, inscrit Œdipe dans cette mythologie pasolinienne d'un monde survivant, archaïque, populaire. Mais Franco Citti arrive aussi de ces tragédies filmiques que sont *Accattone* et *Mamma Roma*, dans lesquelles le fils semble ne pouvoir que répéter le schéma du père – le proxénète Accattone (Franco Citti), devenu le proxénète Carmine dans *Mamma Roma*. Cette question est justement au cœur d'*Œdipe roi*, et de toute la réflexion que Pasolini mène à la fin des années 1960 sur la révolution. En tuant son père, Œdipe n'a fait que prendre sa place, son pouvoir. Cela peut sembler étrange, mais il n'est pas impossible de rapprocher Œdipe des >>>

>>> « fils à papa », les jeunes contestataires de 68 que Pasolini accusera peu après, dans la fameuse lettre « Le PCI aux jeunes !! », de faire le jeu des pères en croyant les tuer, de reconduire le pouvoir bourgeois – pis, de céder au « nouveau fascisme » – en pensant opérer une table rase du passé : « Oui, vos slogans visent toujours la prise du pouvoir. / Je lis dans vos barbes des ambitions impuissantes (5). » En réalité, écrit Pasolini, ce sont les policiers, bastonnés par les étudiants, fils à papa bourgeois, qui sont les véritables fils du peuple. Or, dans *Œdipe roi*, les gardes de Laïos tués par Œdipe au moment du parricide semblent justement préfigurer ces policiers : le scénario insiste sur leur jeunesse et leur innocence, et la caméra s'attarde ostensiblement sur le visage populaire du dernier garde tué, dont Œdipe a soulevé le casque. Œdipe, lui, aura tôt fait de revêtir la couronne et la barbe de Laïos, symbole de son pouvoir.

« Un des thèmes les plus mystérieux du théâtre tragique grec, écrit Pasolini en 1975, est celui de la prédestination des fils à payer les fautes des pères (6). » Ce mystère, qui a dû motiver son obsédante confrontation à la tragédie grecque, Pasolini se sent alors en mesure de l'expliquer. La faute des pères, dit-il, est la complicité avec le vieux fascisme (même chez les antifascistes, qui se sont contentés de le refouler dans l'inconscient), et l'acceptation du nouveau fascisme, qui, sous le couvert d'une fausse tolérance, a mené à l'« homologation ». Quant aux fils : « L'héritage paternel négatif peut les justifier pour une moitié, mais ils sont eux-mêmes responsables de l'autre moitié. Il n'y a pas de fils innocent. » Tuer le père (et ses gardes) *aveuglement* – les puissants contre-jours qui occultent chacun des meurtres d'Œdipe lors du parricide –, c'est se rendre coupable d'une répétition infinie du même, qui, politiquement, risque de faire passer au pire : du fascisme (dont les signes sont présents dans le prologue du film) au nouveau fascisme. De ce point de vue, c'est le fils d'*Affabulation*, pièce de 1966 qui inverse le complexe d'Œdipe en un complexe de Laïos, qui montrera la possibilité d'un enrayement de la mécanique tragique – le refus du fils de tuer le père. Dans *Œdipe roi*, il n'est pas anodin que ce soit Pasolini lui-même qui, sous les traits du grand prêtre de Thèbes, enjoigne Œdipe de mener l'enquête, pour ouvrir les yeux. Il intime à Œdipe de sortir d'un état primitif, irrationnel, pour accéder à la raison.

On retrouve là le schéma du film *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1969), avec l'instauration du premier tribunal démocratique pour juger le matricide commis par Oreste. Si la nostalgie de Pasolini pour l'archaïque, au niveau de l'individu ou de la société, se fait plus forte à mesure que la société contemporaine « homologuée » détruit ce monde, elle ne fait pas de lui un réactionnaire, justement car elle s'accompagne d'une injonction à adjoindre



À VOIR
Œdipe roi,
UN FILM DE PIER PAOLO PASOLINI, DVD, éd. M6 Vidéo, 10 € env.

Pour Pasolini, « il n'y a pas de fils innocent ».

(5) « Il PCI ai giovani !! », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, op. cit.
(6) « La jeunesse malheureuse », *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, Pier Paolo Pasolini, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, éd. du Seuil, 2000.

(7) « L'article des lucioles », *Écrits corsaires*, Pier Paolo Pasolini, traduit de l'italien par Philippe Guilhon, éd. Flammarion, 1976. Sur l'idée du passage du fascisme historique, dans le prologue, au nouveau fascisme, dans l'épilogue, voir Cesare Casarino, « Oedipus exploded : Pasolini and the Myth of Modernization », *October*, vol. 59, 1992.

la raison à l'irrationnel et à ouvrir les yeux – à la fois sur la férocité de ce monde sauvage (*Le Père sauvage*, par exemple) et sur les atrocités du monde contemporain (*La Séquence de la fleur de papier*, où c'est Ninetto qui sera puni de son refus de sortir de son état d'innocence aveugle).

Les prés de l'enfance désertés

Dans *Œdipe roi*, Œdipe ouvre donc les yeux – mais pour se les crever, et il aura besoin de Ninetto pour le guider. Il erre sur des routes modernes, il joue de la flûte sur les marches de la cathédrale de Bologne, puis à côté d'une usine, avant de revenir sur les lieux de l'enfance, le film se bouclant par un retour aux lieux du prologue. Les temps ont changé : on n'entend plus de rires de femmes, plus personne ne peuple les placettes et les prés de l'enfance, la campagne est déserte. Du fascisme historique du prologue, on est passé à la modernité, celle, sans doute, du nouveau fascisme et de la disparition des lucioles (7). Mais *Œdipe roi* n'est peut-être pas complètement *tragique*, justement parce que Franco Citti et Ninetto continuent d'arpenter ces lieux. Une première résistance à l'homologation serait-elle proposée dans la succession cathédrale-usine ? On pourrait en effet y lire l'appel à une alliance du christianisme et du marxisme, que Pasolini appelle de ses vœux dans les dialogues qu'il entretient jusqu'en 1965 avec les lecteurs de la revue du Parti communiste *Vie nuove*, et dont il fait ensuite le sujet de la fable franciscaine d'*Uccellacci e uccellini*.

Il n'est pas si aisé d'interpréter les deux panoramiques montrant les gens qui peuplent ces lieux, les passants et bourgeois assis au café devant la cathédrale et les ouvriers à vélo : Pasolini les désigne peut-être comme les destinataires de la musique jouée par un Œdipe désormais poète-prophète – comme Tirésias dont il a repris l'attribut, la flûte. Or ils semblent ne pas le voir, ou du moins ils restent indifférents. Mais Ninetto est bien là, présence résistante, anticorps dans le corps malade de l'Italie, ange-messager (il joue avec des oiseaux), *ragazzo* (il joue au foot), et guide du poète. Œdipe, lui, a ouvert les yeux (accédant à la lumière de la raison, sortant de son état d'innocence sauvage) puis les a crevés, non pas pour régresser à cet état premier, mais pour accéder à la clairvoyance paradoxale des Tirésias ou des Homère, prophètes et poètes aveugles, une clairvoyance inspirée justement par la capacité à lire le présent et voir l'avenir à la lumière, fût-elle obscure, d'un passé non refoulé, mais accepté et même compris, repris, dans le présent. C'est aussi le sens du retour sur les lieux de l'enfance. Et c'est la métaphore des Euménides, au cœur de l'*Orestie africaine*. Mais, deux ans plus tard, *Médée* sera absolument tragique, le reniement de la barbare Colchidienne par le moderne Jason ne pouvant plus qu'avoir une conséquence apocalyptique, l'infanticide. ●

Jocaste Vénus Marie Pasolini

Le prologue du film du cinéaste italien ne revendique pas seulement un soubassement autobiographique. Il donne à voir, en quelques plans, une troublante figure maternelle, incarnée par Silvana Mangano : elle tient à la fois d'une vierge chrétienne et d'une déesse païenne.

Par Sébastien Smirou

Au commencement était le sein ; voilà ce que semble nous dire Pasolini avec les premiers plans de son *Œdipe roi*. Par la fenêtre d'une demeure bourgeoise, le spectateur assiste à la naissance d'un bébé – un garçon – qu'on retrouve quelques secondes plus tard allongé sur une couverture, dans un pré au soleil. Il entend des voix de femmes autour de lui : sa mère (que joue Silvana Mangano) et quelques amies ont entrepris un pique-nique. Elles chantent, elles rient, on les aperçoit danser au loin. On jurerait que Pasolini vient d'inventer un été pour succéder au fameux *Printemps* de Botticelli. Les peupliers ont remplacé les orangers, Vénus a accouché et célèbre l'événement avec les nymphes. Comme chez le peintre florentin, la déesse de Pasolini trouble à la fois par sa sensualité et parce qu'elle possède, dans le même temps, des attributs de la Vierge. Il faut se souvenir ici que, pour les artistes florentins de la Renaissance, la beauté idéale et l'incarnation divine se rejoignent. C'est cet idéal que reprend Pasolini pour camper sa Jocaste : c'est parce qu'elle est ultimement belle que son histoire d'*Œdipe* est ultimement tragique.

Ecce homo

Commençons donc par relever, dans ces quelques plans, ce qui concourt à la « virginité » ou à la divinité de celle que j'appellerai ici Jocaste Vénus Marie Pasolini. Nous l'avions laissée avec ses amies ; voilà qu'elle s'en éloigne en tenant son enfant dans les bras. C'est l'après-midi, les cigales strident, le vent anime les branches de grands peupliers alignés dont elle choisit l'ombre pour se protéger de la chaleur, trouver l'intimité et donner le sein à *Œdipe*. On ne la voit pas défaire sa robe ou guider son sein : ce que Pasolini montre en gros plan sans perdre de temps (le spectateur a faim, lui aussi), c'est l'enfant tétant avec bonheur, le mamelon entre ses lèvres. Nous voilà plongés dans un domaine

Psychanalyste et écrivain, Sébastien Smirou publie tout juste *Un temps pour se séparer* (Notes sur Robert Capa), chez Hélium.

Madone du lait, Ambrogio Lorenzetti, 1330.



précis de l'iconographie chrétienne : la tradition des Madones du lait. L'une des plus connues est la *Madone Litta*, attribuée à Léonard de Vinci et qu'on trouve à Saint-Pétersbourg. Mais elle montre Jésus dans une position opposée à celle que choisit Pasolini : il tète le sein droit de la Vierge, comme c'est le plus souvent le cas (qu'on pense à la *Madone au coussin vert* d'Andrea Solario ou au *Diptyque de Jean Gros* par Van der Weyden, par exemple). Le « tableau » qu'organise le réalisateur italien se rapprocherait plutôt de la *Madone du lait* d'Ambrogio Lorenzetti, à Sienne. Il s'agit d'une pose qui a largement traversé les siècles, les lèvres de l'enfant s'abouchant de préférence, au fil du temps, au sein gauche de sa mère – celui qui touche le cœur. On en trouve trace dans un exemple célèbre d'après guerre, une affiche sur laquelle le ministère français de la Santé publique explique haut et fort que « le lait de la mère appartient à l'enfant ». Une bonne mère, fallait-il alors comprendre, se donne tout entière à sa progéniture. Je ne crois cependant pas que l'intention de Pasolini soit celle-ci. Il colle de beaucoup plus près au dessein initial des Madones du lait. La commande que l'Église passait aux primitifs chargés de représenter ce motif était précise : il s'agissait de transmettre le message de l'incarnation. Si Jésus a besoin d'être nourri au sein de sa mère, c'est qu'il est réellement homme. C'est un « *ecce homo* » en version tendre. Ce que favorise ce genre de scène n'est rien d'autre qu'un processus d'identification à l'enfant Jésus ; or c'est également un effet d'identification – à l'enfant qui va devenir *Œdipe* au cours du film – que cherche ici Pasolini.

La Vierge nous regarde

Mais là où la Vierge de Lorenzetti reste d'une sobriété totale, visage impassible, tête voilée, la Mangano de Pasolini dégage une sensualité royale. Elle ne quitte son fils des yeux que pour lever lentement la tête vers la caméra (on se situe entre le gros plan et le plan poitrine) et nous >>>

Vient de paraître



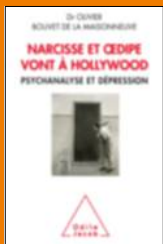
La Nébuleuse, PIER PAOLO PASOLINI, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, éd. Grasset, 252 p., 19 €.

À l'hiver 1959, Pasolini va à Milan, où il « passe vingt jours atroces dans un petit hôtel à travailler comme un chien » pour un film sur les teddy-boys milanais. Cette *Nébuleuse*, c'est donc la ville de Milan, parcourue ici en tous sens et en voiture, de nuit, par des *ragazzi* désœuvrés et cruels, parlant en dialecte milanais, qui ne parviennent pas entièrement à susciter la sympathie qu'éveillent les jeunes de *Ragazzi di vita* ou d'*Accattone*. Le croisement entre *Les Vitelloni* et *Orange mécanique*, suggéré par Yann Moix pour qualifier ce scénario, est d'ailleurs convaincant – bien plus que le rapprochement qu'il fait avec l'expression « nébuleuse terroriste », qui cherche à inscrire le texte, d'un coup de raccourci linguistique abusif, dans une actualité dont il n'a pas besoin pour exister. Dans cette traduction de Jean-Paul Manganaro, le scénario suggère à l'imagination des scènes d'une vraie force visuelle, entrecoupées de « visions de Milan à toute vitesse ». **Anne-Violaine Houcke**



Accattone de Pier Paolo Pasolini. Scénario et dossier, COLLECTIF, éd. Macula, 2 vol., 224 p. et 176 p., 44 €.

L'hybridation des genres littéraire et cinématographique dans l'œuvre pasolinienne est, pour la première fois, très nettement mise en lumière par cet ouvrage consacré à *Accattone*, rassemblant deux volumes. Le premier réédite intégralement, et pour la première fois en français, le « livre-film » publié en 1961 : scénario original, préface de Carlo Levi, et quatre textes de Pasolini, dont deux magnifiques chroniques intimes des journées précédant le tournage, un texte théorique sur la spécificité du langage cinématographique et une analyse d'*Accattone* clairvoyante, qui prévoit et conteste les interprétations catholiques qui seront faites du film. Le second volume contient une documentation de premier ordre – notamment des dessins inédits retrouvés par Hervé Joubert-Laurencin, également auteur d'un des remarquables essais que contient par ailleurs ce livre. (Plus de détails sur le site du Magazine.) **A.-V. H.**



Narcisse et Œdipe vont à Hollywood. Psychanalyse et dépression, OLIVIER BOUVET DE LA MAISONNEUVE, éd. Odile Jacob, 272 p., 24,90 €.

Comment un mythe fondateur peut-il permettre de comprendre ce qui se joue dans la maladie dépressive et donner l'idée de ce qu'il est possible de créer pour s'affranchir de la douleur ? C'est le propos de ce livre, émaillé d'exemples issus de la clinique ou du cinéma, selon lequel guérir c'est « retrouver le sens et la force de la créativité ».

Sarah Chiche



MG VIDEO, COLL. « LES MAÎTRES ITALIENS »

On jurerait que Pasolini vient d'inventer un été pour succéder au fameux

>>> regarder, nous, spectateurs. Elle incline la tête sur sa droite ; la lumière d'été éclaire son visage par la gauche, le dessin de ses lèvres est parfait, celui de son nez s'élanche jusqu'aux sourcils, et surtout sa coiffure touche le bord supérieur du cadre. On louche justement sur cette coiffure : plus qu'un simple ornement, cette tresse couronne est une auréole divine faite de cheveux humains. Là encore, l'effet pictural semble jouer à plein, mais il est beaucoup plus difficile de lui trouver des référents. Dieu sait si l'art de la coiffure est riche, aussi bien dans l'Antiquité qu'à la Renaissance. Mais la tresse couronne que choisit Pasolini ne fait pas partie des formes habituellement répertoirees. Les grandes beautés de la première Renaissance en tout cas, signées Botticelli ou Ghirlandaio, par exemple, ne la portent pas. Il faut aller jusqu'à Raphaël (sa *Perle de Modène*) et au Bronzino, surtout, pour la retrouver. Quand on songe notamment à l'extraordinaire *Portrait de Lucrezia Panciatichi*, on est frappé par la présence conjointe du même regard et de la même coiffure que ceux dont nous gratifie Pasolini dans *Œdipe roi*. Mais le réalisateur italien possède pour son tableau à lui un outil que n'a pas le Bronzino : le mouvement.

Un soudain tourbillon

Jocaste Vénus Marie se balance presque imperceptiblement d'avant en arrière. C'est un mouvement si lent qu'il en est langoureux. Durant quelques secondes, cette femme sublime est une mère heureuse, elle sourit légèrement. Mais elle regarde de nouveau son bébé, puis revient à la

Un écran devant les yeux

Si le cinéma a si souvent des accents œdipiens, ce n'est pas nécessairement par facilité psychologique : l'aventure d'Œdipe n'est-elle pas avant tout celle d'un regard ?

Par Raphaël Nieuwjaer et Jean-Marie Samocki

Critique de cinéma, Raphaël Nieuwjaer anime, depuis sa création en 2012, la revue en ligne Débordements.

Il collabore aussi à la revue Études et au site du

Café des images.

Agrégé de lettres modernes,

Jean-Marie Samocki

est critique et enseigne le cinéma

à l'université.

Il a publié

une étude sur

Il était une fois en Amérique,

de Sergio Leone

(Yellow Now).

Dès 1908, le cinéma muet croise sur sa route le mythe d'Œdipe. Divertissement essentiellement forain, le cinématographe cherche alors sa légitimité du côté du théâtre. Grands acteurs, grands sujets, telle est la formule qu'invente André Calmettes avec sa Société du film d'art. Le temps d'une bobine, il demande ainsi à Mounet-Sully, presque septuagénaire, d'offrir un aperçu du rôle qu'il avait tenu sur les planches en 1881. Fidèle au personnage, le sociétaire de la Comédie-Française l'incarne encore en 1913 dans *La Légende d'Œdipe*, grande production de Gaston Roudès dans laquelle son frère Paul joue Tirésias. Inaudibles, les acteurs n'ont que l'expressivité, rendue excessive par la caméra, d'une gestuelle venue d'un autre siècle. Entre-temps, des versions se sont déjà tournées en Italie et en Grande-Bretagne. La formule du théâtre filmé aura, s'agissant d'un mythe pourtant moins propice aux effets spectaculaires que ceux de Jason, d'Ulysse ou d'Hercule, une certaine postérité. Pourtant, si le cinéma a autant investi la figure d'Œdipe, le biais de l'adaptation littérale de la pièce de Sophocle reste marginal. Le cinéma a mis au point des fictions inventives, plus ou moins greffées sur le récit original, qui deviennent autant de versions ou de fables sur l'essence du drame, le spectacle et les limites du regard.

Psychose ou le fils enceint de la mère morte

À la suite des hypothèses de Freud, le « scénario œdipien » s'autonomise, s'universalise et se vulgarise – au point que tout récit s'y trouve facilement rattaché, et même réduit. De cela, il ne faut pas déduire le triomphe de la caricature sur le mythe. Les cinéastes y trouvent en vérité un composé volatil, explosif, où la fiction peut déployer ses puissances. Œdipe combine un schéma narratif minimal et une réserve d'excès. C'est ce qu'Alfred Hitchcock va explorer avec génie. Ainsi de la fin de *Psychose* (1960). À l'explication médicale, rassurante et convenue, de la folie de Norman Bates, succède une vision d'horreur : >>>



Printemps de Botticelli. *Œdipe roi*, Pier Paolo Pasolini, 1967.

caméra et, d'un coup, son visage s'obscurcit : la courbe de ses lèvres tombe, son regard noircit, une peur très profonde l'envahit. Mentalement, elle a vu quelque chose de violent – plus qu'un pressentiment : une scène intérieure, un rêve prémonitoire. De nouveau quelques secondes. Puis elle se reprend, tente de faire bonne figure, comme une femme en grave difficulté qui dirait « Ça va aller, ça va aller ». Elle sourit de nouveau – cette fois, l'expression est forcée – puis se retourne vers Œdipe, qu'elle berce tendrement. À quoi s'est-elle confrontée, cette beauté, qui l'a tant effrayée ? Elle vient tout simplement d'entrevoir son destin et celui de son fils. Le spectateur le devine sur le coup et en aura la confirmation tout au long du film parce que Pasolini donne au destin une forme cinématographique : il le convertit en mouvement de caméra. Il la fait tourner largement sur elle-même – je devrais dire « tourner » ou « tourbillonner ». (Quand Œdipe adulte cherche son chemin dans le désert, il s'en remet au « hasard » en tournant sur lui-même, par exemple.) Ce tourbillon qu'on retrouvera en miroir à la toute fin du film, Pasolini l'inaugure sur-le-champ : au regard que jette Jocaste sur son fils répond ainsi celui de ce petit garçon. Il monte dans le feuillage, qu'il balaie sur sa gauche. Puis les choses s'accroissent : le regard et la tête tournent, tournent, n'en finissent pas de tourner, se perdant dans le ciel, revenant au végétal, jouant avec la cime des grands peupliers. Vertige. La mère se lève, le bébé reste allongé sur sa couverture. Son regard redescend finalement sur la terre, d'où le sein a disparu. La tragédie vient de commencer. ●

>>> la voix de la mère revient d'outre-tombe, avant que son crâne ne vienne en surimpression sur le visage souriant de son fils. D'une chair à l'autre, l'écart se trouve atomisé. L'aliénation est absolue, le cocon retrouvé, bien que de façon inversée. Le fils abrite la mère. La relation filiale devient un destin cannibale; en retour, le cinéma recompose une horreur maternelle inédite à partir d'une voix de femme, d'un corps de garçon et d'un flottement d'images condensant une hantise.

L'œuvre de Hitchcock formalise deux modalités de ce que pourrait être un « cinéma de l'œdipe ». La première est marquée par le repli et l'absorption : elle passe notamment par le corps infantilisé du fils, étouffé par la posture hiératique de la mère, exemplaire dans *Les Enchaînés* (1946) ou *Les Oiseaux* (1963). Cette voie trouve en *Psychose* son terrible apogée. La seconde, idéalement représentée par *La Mort aux trousses* (1959), se construit sur la fuite et le déploiement.

Psychose et *La Mort aux trousses* : chaque fois, un fils dont le père est absent, comme toujours déjà tué, doit s'émanciper de sa mère s'il veut pouvoir s'unir à la femme qui l'attire. Cette confrontation à son propre désir est un échec pour Norman, une réussite pour Roger O. Thornhill, le publicitaire célibataire incarné par Cary Grant.

Avec *Psychose* va s'ouvrir la voie de l'horreur moderne, marquée par l'enfer du retour (de la faute)

et de la répétition (des meurtres), ainsi que par le repli sur l'espace domestique. Nombre d'histoires sans fin en découleront, centrées sur la honte du passé (*Halloween* de John Carpenter en 1978, *Maniac* de William Lustig en 1980). Inventant des passerelles entre l'hommage et la démultiplication de la figure horrifique (*L'Esprit de Caïn* de Brian De Palma en 1992), elles trouvent un aboutissement provisoire dans les ramifications familiales de la série télévisée contemporaine (*Bates Motel* depuis 2013). Avec *La Mort aux trousses*, on abandonne au contraire l'espace domestique. C'est la voie du film d'aventures et sa relecture par le *blockbuster* moderne. Fuir papa-maman oblige à délirer l'histoire et la géographie. Thornhill doit traverser les États-Unis et se pendre aux narines des présidents sculptés dans le mont Rushmore pour échapper à sa mère. C'est la force du cinéaste que de construire ses

Hitchcock explore deux modalités du scénario œdipien : le morbide repli domestique ou au contraire la fuite et l'excès d'action.



BOCAURE DES ARCHIVES

Anthony Perkins dans *Psychose*, (Alfred Hitchcock, 1960).

films comme autant de trajectoires hyperboliques, où l'attraction se convertit en dévoration, et la répulsion en fuite continentale. Le scénario œdipien ne réduit pas les relations des personnages au mouchoir de poche d'un secret. Il les polarise afin de transformer cet excès affectif en spectacle grandiose. Ce trajet est encore celui de *Rencontres du troisième type* de Spielberg (1977), ou de *Mission : Impossible I* (Brian De Palma, 1996).

Aux confins du fantastique

Ce qu'invente Hitchcock est une forme exceptionnelle de démesure qui passe par le récit d'un rapport à la mère, entre dévotion et défi. Cette démesure permet de mettre en scène des spectacles intenses où le battement impérieux du monde est suspendu à un détail, à un regard, tellement agrandis qu'ils en paraissent monstrueux.

Même quand les fictions d'Œdipe prennent racine sur un sol autobiographique, que ce soit *Fanny et Alexandre* (1982) d'Ingmar Bergman ou l'espèce de prologue d'*Œdipe roi* (1967) de Pasolini, l'excès de la monstruosité accapare la figure paternelle, qui devient un archétype d'extrême froideur. Ce n'est plus le ton de la confession qui domine, ni même l'introspection et le parcours de lucidité sur les traces enfouies de l'enfance. C'est la création d'une nouvelle mythologie qui transfigure ce que la souffrance peut avoir d'intime ou d'impartageable par la création d'un attribut maléfique.

La fiction d'Œdipe ne prolonge pas tant l'enfance qu'elle invente un territoire aux confins du fantastique. Elle montre à des adultes l'horreur propre aux souvenirs de l'enfance et, avec elle, l'exigence de l'idéal. Dans ces deux films, l'horreur du beau-père ou du père voisine alors avec la fascination pour l'image et sa fabrication. Le Père devient une silhouette majestueuse, plus grande et plus rigide que nature : elle est le seul spectacle véritable offert à l'enfant tout en opérant une sorte de confiscation. Il est plus grand que le monde, tellement grand qu'il l'efface ou le congédie. C'est le sens de cette immense ombre projetée que l'enfant d'*Œdipe roi* regarde danser avec sa mère et qui rappelle à sa façon cette silhouette, récurrente comme une malédiction, que les enfants de *La Nuit du chasseur* (1955) contemplent.

Ces films montrent moins l'effroi d'un corps symbolique de père que la peur qui élargit, étend, défigure, détruit le regard lui-même. Ces fictions de peur et d'intensité irrationnelle sont toujours des fictions du regard : regard trop lucide ou au contraire dessaisi, aveuglé. C'est par là que la fiction cinématographique revient, plus ou moins délibérément, vers un récit de l'œdipe pour explorer la part d'insoutenable ou de grâce que le regard peut assumer.

Les mélodrames utilisent ces tensions liées à la vue afin de travailler les contradictions tout autant que les



UNIVERSAL PICTURES/COLLECTION CHRISTOPHEL

violences affectives. Celui qui s'y arrime le plus, *Le Secret magnifique* de Douglas Sirk (1954), est très étrange. La cécité, la maladie et la guérison y agissent comme autant de signes du destin affectant tour à tour les personnages, jusqu'à ce qu'une ultime opération chirurgicale permette au jeune homme d'abord détestable d'être pardonné et à la femme de vivre la grâce.

Cédipe est ainsi magnifié et conjuré. La nécessité mélodramatique de l'invraisemblance narrative, le sublime particulier lié à l'épreuve des sentiments permettent de raconter l'inverse d'Œdipe : l'histoire d'un inceste symbolique rendu possible par la transformation de la cécité et la conversion extraordinaire du regard.

L'obstination d'un sentiment de filiation

Au cœur du mythe d'Œdipe, il n'y a pas seulement la découverte d'un inceste que le désir a caché ou voulu méconnaître. Il y a, plus profondément, l'énigme d'un individu. Œdipe est celui qui, en cherchant un assassin, se trouve lui-même et se révèle être cet assassin. Cette dimension se retrouve dans des films postmodernes, comme *Angel Heart* d'Alan Parker (1987) ou *Element of Crime* de Lars von Trier (1985), qui utilisent la trame de l'énigme pour dissoudre les limites entre les genres narratifs ainsi qu'entre les niveaux de perception. Le récit d'énigme devient alors une façon d'enquêter sur la nature de l'image cinématographique et de montrer les apories cauchemardesques du geste analytique moderne.

Cette invitation au déchiffrement est pourtant truquée. *Conversation secrète* (1974) de Coppola le prouve. Le film retrace la chute existentielle d'un roi des écoutes, Harry Caul (Gene Hackman), qui se prend à déchiffrer un dialogue étrange qu'il a espionné. Son obstination à vouloir comprendre un secret par la seule analyse d'une voix provoque le drame. Variation sur le *Blow Up* (1967)

Rock Hudson et Jane Wyman dans *Le Secret magnifique* (Douglas Sirk, 1954).

A.I., Intelligence artificielle (Steven Spielberg, 2001).

d'Antonioni, thriller paranoïaque post-Watergate, le film est en même temps une investigation régressive. La phrase qui obsède le personnage devient un code secret qui scelle son existence et réveille ses angoisses. La fin du film présente cet ancien maître destitué, anéanti, réduit à une existence fœtale – le mot *caul* désignant la membrane amniotique. La technologie n'y est plus un lieu de maîtrise mais un étrange dispositif d'oracle que l'homme se force à interpréter et qui le renvoie à ses propres dispositions originaires.

Il n'est alors pas étonnant que les plus efficaces fictions de l'œdipe appartiennent à un cinéaste fasciné par les limites de l'humain et par la façon dont l'image les sublime : Stanley Kubrick. Dans *2001*, le retour périodique du monolithe noir, la sidération et le questionnement que ses retours provoquent, la façon dont il accompagne l'évolution de l'espèce humaine réécrivent visuellement la confrontation avec la Sphinx. La fiction d'Œdipe la plus belle et la plus littérale sera néanmoins réalisée par un autre, Steven Spielberg, avec *A.I.* (2001). Un enfant, abandonné par sa mère, n'aura de cesse de la rechercher et par sa quête apprendra qu'il n'est qu'un robot. Il se confrontera à la perte de son fantasme de singularité. Le film se conclut par la réalisation magique et inespérée de son désir. Conte cruel et récit féerique, le film, sous sa trame empruntée à *Pinocchio*, approfondit les abandons et les illusions décrites par Freud (la mère de l'enfant lit même aux toilettes les *Trois essais sur la théorie sexuelle*!). L'humanité devient l'obstination d'un sentiment de filiation malgré la perte et la lucidité, par-delà la destruction du monde. L'énigme de la naissance devient surtout celle de la création des affects. Kubrick et Spielberg s'interrogent sur ce que peut être un amour à la fois infini et totalement buté, immobile, incapable d'évolution. L'ambiguïté est profonde entre l'amour humain et le programme robotique, entre notre part d'enfant et une part obscure de chimère. ●



AMBLIN/DREAMWORKS/WB/COLLECTION CHRISTOPHEL