

IGEN

Renaud Ferreira de Oliveira

Conférence Pasolini/Sophocle - quelques notes:

L'*Oedipe roi* de PPP: entre Rhapsodie intime et Passion du regard

Introduction

Points de vigilance:

- les œuvres en regard de l'objet d'étude qu'il convient d'étudier: situation dans la typologie et enjeux. OR ne relève pas seulement de l'adaptation mais aussi d'un dispositif de co-signification du texte et de l'image, une sorte de film-livre. Du point de vue de la typologie (programme "Littérature et langages de l'image"), on est entre la relation d'illustration/de transposition/d'adaptation ET dans la relation de composition/d'agrégation (œuvres reliées dans une processus de signification globale, ressaisissement de Sophocle au sein du film et coprésence des textes originels). PPP est poète ET cinéaste + traducteur de Sophocle. De plus les rapports au texte original sont complexes, médiatisés, obviés ou déviés aussi par la présence en creux d'autres références, textes (Freud) et films (Godard, Rossellini etc.). **PPP ne dialogue pas seulement avec Sophocle dans cette œuvre.**

- difficulté du corpus pour les élèves: œuvre hybride et ouverte, énigmatique et séduisante (ne pas chercher à réduire cette étrangeté et cette ouverture), qui nécessite une forte culture connexe et culture du cinéma (dont la question du cinéma autobio). Se faire une culture de l'analyse de film (Michel Marie + Laurent Jullier) mais sans la sacraliser ni s'obnubiler. 4 ou 5 termes d'analyse filmique suffisent. Insister sur la notion de continuité, raccords et faux raccords.

- souci avec Pasolini: l'abondance de sa littérature critique (interviews, articles, textes théoriques) qui ne recouvre pas exactement les films; danger de plaquer l'un sur l'autre, de le rabattre systématiquement. Même pb que pour Eisenstein. Danger en plus de la mode critique de l'époque: la sémiologie naissante (c'est le "piège" de Pasolini, qui a pensé le premier une sémiologie du cinéma), Pasolini communique beaucoup avec Barthes, a été l'un des premiers à penser une sémiologie du cinéma. Or, l'on essaie d'en sortir... User d'autres outils. Se servir d'autres films à lui ou contemporain, réinscrire dans une cohérence qui n'est pas forcément le maquis de ses textes théoriques et critiques, pour retrouver son geste de créateur.

- faiblesse de la littérature critique: vieille, + ou - obsolète, ou confuse, marquée par un grd formalisme. Il faut sortir de cela et remettre en perspective par des objets culturels, en particulier où en est-on en 1967 de la Q de l'écriture du moi au cinéma. Il convient de partir des enjeux culturels de l'époque et du geste pasolinien pour tenter de resituer/restituer une cohérence. Lui-même nous invite à de la prudence: il parle de commentaires "prétextes". Il

serait en outre fécond méthodologiquement d'éclairer l'œuvre par d'autres films de Pasolini ou de l'époque pour saisir la singularité d'une démarche.

Attention: se méfier du livre de Florence Bernard qui amplifie les maladresses susmentionnées: elle brasse beaucoup de points mais elle part souvent des "écrits théoriques" de Pasolini qui sont comme "appliqués" à OR. Cela fait souvent plaqué. Brouillage sémiotico-théorique qui masque l'essentiel. Il faut revenir au film et à son examen attentif.

Vers une Pbtique: Le film est hybride, il joue sur les fractures qu'il ne faut pas tenter de réduire. Il convient de bien décrire et déployer son dispositif (le premier enjeu est d'aiguiser le regard des élèves) et d'en indiquer des voies d'interprétation possibles - c'est souvent ce qui manque - sans le lisser et le simplifier outrageusement. L'enjeu est bien celui de l'hétérogène au sein de l'œuvre, de la gestion de la rupture et de la continuité. Il s'agit là d'un Enjeu stylistique et moral ouvert par Rossellini, appartenant en propre à Rossellini: celui du "Scandale de l'hétérogène" (selon les termes de Bergala) qui a inauguré une ère nouvelle dans l'histoire du cinéma depuis *Rome ville ouverte* et surtout *Paisa*. Pasolini semble s'inscrire pleinement dans cette écriture (notamment avec le cinéma de Poésie à partir de 1964) mais en la traitant différemment, en la généralisant: l'hétérogène n'est plus seulement entre deux plans, mais au niveau macro de l'ensemble de l'œuvre. Comment le gérer? pour les élèves, pour son interprétation? En acceptant la bizarrerie, et en interrogeant les enjeux culturels et idéologiques assumés par PPP dans ces effets de rupture, d'allure à sauts et gambades, de "saute" d'un média vers un autre (adaptation), d'un genre vers un autre (tragédie > autobio), d'un style vers un autre (pastiche et mélanges).

Pasolini pose en effet plusieurs films ensemble, l'antique et le moderne, l'individuel et l'universel, l'autoportrait et le mythe, le fantasme et le réel/l'histoire, comme un alliage plus ou moins instable. Il y a de fait deux films dans OR, deux films attelés et alliés, appareillés, même s'ils sont fort différents:

- Le premier est elliptique, synthétique, énigmatique et obscur au point d'exiger l'exégèse même de l'auteur pour être exactement déchiffré: il condense comme une parabole le destin de PPP. Il réfracte l'aventure humaine de Pasolini dans l'aventure de son héros mythique, qu'il conviendra d'identifier.

- L'autre, "illustration"/ projection de la tragédie de Sophocle, déploie un ailleurs, un "fort" (lointain), un horizon et une caution mythique. En traduisant bien l'idée que l'énigme est avant tout intérieure, PPP se montre fidèle aux apports de Sophocle, qu'il s'efforce de justifier et de prolonger avec les avancées contemporaines: on pourrait même aller jusqu'à avancer **qu'il en accomplit les potentialités**. Il y a en effet dans la pièce de Sophocle une intériorisation du mystère universel: le destin n'est pas subi de l'extérieur mais de soi. L'inconnu est en soi. La pièce unit intime et extime, et de ce point de vue, Pasolini réexamine, relance et réinterroge cet fatalité intérieure dans le contexte des années 60.

L'un et l'autre fil/film ne trouvent leur signification définitive que dans l'éclairage et la co-signification réciproque. Surtout, le tressage de l'un et l'autre ouvre sur une forte dimension

politique, autour d'une question fondamentale que Rossellini posait au fond dès 1950 avec *Europe 51*: comment sortir des barrières de classe, comment sortir de soi, du cercle vicieux du Même, de l'endogamie, et de la reproduction culturelle, sociale, idéologique. Comment le cinéma, art du Réel et du monde, de l'autre, peut-il rester fidèle à son engagement originel, à la pureté de son regard premier sur le monde? PPP fait sienne cette interrogation, mais sans céder à la fin ambiguë du film de Rossellini d'une résolution par la folie ou la sainteté de son héroïne, Irène. PPP veut universaliser la réflexion, comme pour la rendre transposable, et pas seulement illustrer une trajectoire individuelle.

I° L'aventure d'un écrivain cinéaste: où en est Pasolini en 1967?

Procédons par emboitements concentriques, du plus large au plus précis pour situer OR.

A) Dans la continuité/rupture du néo-réalisme

- Qu'est-ce que le le néo-R? Un nouvel aggiornamento dans l'immédiat après-guerre / une réappropriation de l'histoire de l'Italie (suite à trois occupations, fasciste, nazie, alliée) et une manière de revoir et refaire l'unité du pays par celle du regard. Mais, il s'académise et meurt avec *Umberto D* en devenant une sorte de chronique de l'homme moyen au service de la démocratie chrétienne (Giulio Andreotti).

- Pasolini en 1961 prolonge et accomplit le NéoR, il rompt avec lui et le proroge à la fois. Il retrouve avec ses premiers films (*Accatone* ou *Mama Roma*) le pouvoir de fascination sur l'altérité sociale et le peuple qui animait les premiers Visconti ou Antonioni (*Gente del Po*). Le NéoR est un langage de la réalité, "behavioriste", dit en montrant par image et son, autonomisation des opsignes et sons-signes. Pasolini hérite de cela. Le cinéma est l'écriture par le réel. Mais PPP refuse le plan séquence et l'optimisme d'une créance dans "l'homme moyen" (à la manière de De Sica) qui sert des intérêts politiques réactionnaires, selon lui (la démocratie chrétienne).

B) Les ruptures pasoliniennes

L'on peut penser à 3 moments de l'œuvre pasolinienne. Les premiers films (que d'aucuns diront encore dans le sillage du néoR). Tournant de *Il Vangelo* suivi de la période très créative (avec des sous périodes sans doute) du cinéma de poésie. Enfin, la période des "raconti", ouverte un peu déjà par les histoires // de Porcherie (transition). Voir pour la période II cette citation: "Pendant cette période, j'ai tourné de nombreux films, de L'Évangile à Médée: tous ces films, je les ai tournés "comme poète". [...]Je crois qu'on ne peut pas nier qu'une certaine façon d'éprouver quelque chose se répète d'une manière identique en face de certains de mes vers et certains de mes cadrages" (cité dans l'anthologie des poésies, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1970, p.5) Pasolini met en équation sa manière de poésie et son cinéma: unité de cette période autour du style ind libre, mais surtout de l'aventure de la conscience.. "Il met en place durant cette période une philosophie du cinéma, une esthétique du réalisme poétique" dit quant à lui René de Ceccatty, p. 69.

C) L'enjeu du détour par le mythe:

- L'on peut distinguer une période particulière, sur deux ans, dans laquelle s'inscrit OR. Les liens sont nombreux entre les projets de *Uccelacci*, *Saint Paul*, *Oedipe* et *Théorème* (voir de Ceccatty qui détaillent les liens pp. 190 à 200). Il existe un dialogue intrinsèque aux œuvres, et extrinsèque aux œuvres, dialogue dominé par la confrontation entre l'ancien et le nouveau, l'antique et le contemporain: cela devient structurant comme le fondement même du geste créateur et de la recherche esthétique (de Ceccatty, p. 199).

- Ce dialogue entre antiquité et monde contemporain est essentiel. L'on y reviendra, mais il trouve une pertinence du fait que PPP pense vivre la fin d'une ère, la fin de la civilisation ouverte par l'Antiquité. Notre époque serait une ligne de crête et les derniers feux d'une culture finissante face au matérialisme: voir *La Rabbia* et le poème à Marilyn Monroe. Notons que pour Alain Bergala, le cœur de Pasolini n'est pas du côté du moderne.

- De ce point de vue l'ensemble Eschyle (Orestie)-Sophocle (OR)-Euripide (Médée) manifeste un arc de cohérence spécifique dans la carrière de PPP. Hervé Joubert-Laurencin en fait état p. 210-211. A cet ensemble il faut ajouter la continuité Accatone/Théorème/OR (216-217 et 220). On se réfèrera en particulier à un texte important, "La lettre du traducteur", qui nous éclaire sur cette cohérence (dans la logique de l'adaptation). C'est un document antérieur qui accompagne sa version de l'Orestie, traduite pour Vittorio Gasmann. Reproduite p. 212. J'insiste sur l'avant-dernier paragraphe: "[...] l'irrationnel, représenté par les Eirinyes, ne doit pas être refoulé (ce qui, de toute façon, serait impossible), mais simplement endigué et dominé par la raison, passion productive et fertile. Les Malédictiones se transforment en Bénédictiones. L'incertitude existentielle de la société primitive perdure comme catégorie de l'angoisse existentielle ou de l'imagination dans la société évoluée." L'irrationnel et le sacré anté-chrétien ne doit pas être endigué: le recours au mythe est comme une manière de retrouver la force du primordial, et de laisser éclore le primitif qui doit perdurer sous le civilisé... : le cinéma va être une manière d'aller dans ce sens, de lutter contre le refoulement du primitif et de faire droit et sens aux forces primitives.

II° L'aventure d'une adaptation

Le projet de l'adaptation de la pièce semble se concentrer sur la possibilité d'en retrouver le mystère fondamental. PPP travaille sur une sidération du regard, en espérant retrouver comme un premier regard, virginal, porté sur le monde, comme un regard des Origines. C'est le sujet même du *Mépris* de Godard (en 1963) que PPP retrouve ici; jusque dans le fait de lui emprunter une poésie élémentaire (avec le décor marocain, c'était à Capri chez Godard). [sujet plus tard du *Regard d'Ulysse* de Théo Angelopoulos]. Le cinéaste essaie de restituer le coefficient de déflagration et de violence de la pièce et du mythe, comme refondés. Pour cela, Pasolini travaille sur un ensemble rugueux et en travail, tiraillé, commandé par une structure très instable et une série de tensions de contraires, un "magma culturel", un ensemble "loin des codes et du lissé de la civilisation". Il travaille sur un langage Brut et Brutal. Il s'agit de

déboîter en permanence le regard du spectateur, de l'extraire de tout conformisme, **et de le mettre dans l'inconfort permanent des premières fois**. Mais aussi sur la possibilité de capter quelque chose d'une préhistoire, dans le choc, la déflagration des éléments et des références culturelles.

A) Une structure de dialogue entre les œuvres et d'articulation entre l'antique et le moderne

1 - Un dispositif structurel changeant et instable: 3 ou 4 ou 2 ou 1 (voir Hervé J. Laurencin)

De plus, on a un ensemble hétérogène assumé, une **rhapsodie** et un collage/montage-matière + schises et "faux-raccords". Le faux-raccord comme instrument de dénonciation de l'illusion cinématographique et de prise de conscience.

2 - Mais ne pas s'en tenir à cette doxa. Il existe également tout un système de liens, de sutures, d'échos, d'analogies, qui font de cet ensemble un "système" continu ou plutôt "harmonique", c'est-à-dire une ensemble où des passages et transversales sont ménagées en permanence. Il convient de considérer les analogies et les rimes + le jeu des répétitions: on semble faire du sur-place et déambuler dans le Temps ou l'imaginaire. Ainsi de la chambre nuptiale comme scène et arène, théâtre et autel dont on ne sort pas (cf Resnais ou Greenaway); ou encore le paysage sous le mont "Cithéron" où tout semble se ramener (comme à un point d'origine). Parmi les échos les plus importants, on note: les rires et jeux de la mère avec les jeunes filles (sur le pré et derrière le ksar de Thèbes), le visage de la mère-méduse qui nous dévisage, la scène d'amour où le père puis Oedipe embrasse la mère contre le mur, le plan d'Oedipe adulte sur le pré avec sa mère et le contre-champ en plongée sur le visage de la mère qui semble être le contre-champ de la tétée inaugurale, comme si les deux plans étaient raccords entre la vie et le mythe autour de la posture de la mère nourricière puis amante. Cette logique de la répétition est déterminante: le scénario se déploie en se donnant comme un carrefour, une fourche à la croisée des images répétés entre la vie et le mythe. Le film s'accomplit ainsi dans et par ce bégaiement en tenant en parallèle le plan individuel et le plan du mythe (comme s'il faisait apparaître les échos ou ricochets universels de l'histoire personnelle).

3 - Cette articulation essentielle entre individuel et personnel est rivée/tenue par le pivot de la scène primitive, qui filme comme une projection cinématographique le trauma d'une pulsion scopique.

LE PROLOGUE A TRAVAILLER:

Ce qui caractérise tout le prologue, c'est l'importance des regards, du Regard, porté sur l'enfant qui est vu, sans pouvoir voir. Tout l'histoire du prologue c'est en gros la genèse du regard de l'enfant, la naissance de sa capacité à se projeter au delà de soi.

Il est construit selon trois versants :

- **1' 31" à 2' 17"** : début + naissance (fantasme ultime de cinéaste de se voir naître). Importance de la Règle, du droit et du cadre. Enfermement immédiatement signifié,

enfermement dans le plan. Importance du surcadre, suivi du raccord dans l'axe. Regard pesant: du père, absent de la scène, de la Loi? Le contrechamp est donné au plan 6' 09" (le regard du père).

- la mère et le pré. La mère et son regard absent. La mère filmée comme une fuite ou un paysage. Impossible à embrasser. Regard de l'enfant en contrechamp apparaît en caméra subjective mais sans pouvoir se fixer, regard tjrs ramené à l'horizon.

- la rivalité avec le père et scène primitive : 6' 54" à 8' 56". Le regard de l'enfant va se cristalliser dans la rivalité avec le père. Importance de la scène du bal qui vaut pour une scène primitive. L'enfant voit sur la toile tendue du rideau l'étreinte parentale, déplacée en face plutôt que à côté, et pleure (feux d'artifice subjectifs? qui couvrent ce que l'on ne veut pas entendre et figure l'aboutissement de l'étreinte). Métaphore du cinéma qui sert ici de médiation: c'est par cette concentration du regard que l'enfant voit ici pour la première fois. Le cinéma rapproche et éloigne tout à la fois, crée de la distance tout en restant poignant et cruel. Mais surtout il permet de sortir de soi, de sortir du regard subi ou du regard fuyant, de sortir du défi du regard du père et de l'absence du regard de la mère. Il permet de faire naître un regard-sujet, fût-ce à travers la douleur de l'arrachement et de la confrontation à l'autre. C'est parce que l'on se projette dans un au-delà que l'aventure du sujet sera possible. Ce regard de loin, télescopique, qui répond terme à terme au regard liminaire violent sur la fenêtre, enclenche toute l'aventure en lançant un contrepoint possible au regard enfermant. Ici se fait jour que le cinéma permet de sortir de soi, de sortir de la tyrannie du même - en se confrontant non sans cruauté au spectacle de la séparation.

Ainsi filmée, la scène primitive lance une sorte de remontée du regard aux origines, comme si l'on pouvait désormais remonter au delà de soi, et accrocher une enfilade de regards, du singulier à l'universel. Peut-on aller jusqu'à voir la structure du film déterminée par une enfilade de regards: la mère > le serviteur de Laios > Œdipe > ???

La plongée dans le mythe qui va suivre sera comme une remontée graduelle à un imaginaire ou une réminiscence atavique. Comme une descente dans l'inconscient, mais au delà de l'inconscient personnel: un inconscient collectif ouvert par la médiation même du cinéma (qui passe par la distance et l'altérité). **Le dispositif de projection scopique a ouvert un espace, a ouvert un cercle, entre soi et le monde. Désormais, l'espace intime est objectivé / objectivisé, et la mémoire individuelle, "jouée" par le dispositif cinématographique, se configure en un théâtre intime organisé en cercles concentriques. Après ce petit théâtre d'ombres, le cinéma en abîme prendra le relais pour filer cette exploration à ciel ouvert de la carrière de l'intime. "La partie Mythique est un théâtre de l'inconscient".** La suite sera, comme chez Dante, une descente dans l'enfer intime, suivi d'une remontée.

B) L'*Oedipe travesti* ou la violence des tensions irrésolues

L'adaptation est marquée par le maintien d'une série de couples d'opposition. Là où Sophocle unifiait pour glisser fortement dans le tragique, Pasolini creuse les écarts maximaux, jusqu'à prendre le risque de travestir le mythe et la pièce. Il y a quelque chose de Queer et d'hybride qui est

affirmé comme l'enjeu même de la relecture pasolinienne. Voir la figure de l'oracle de Delphes dont le sexe n'est pas défini. Cette discordance essentielle semble l'enjeu même de l'adaptation, plutôt que le lissé = une violence interne est maintenue dans ce heurt puissant des contraires et cette disharmonie.

1° - Tension entre Rêve/fantasme et surgissement du Réel, entre artifice assumé et réel qui s'impose, entre une sorte d'onirisme solaire, de stylisation d'un archaïsme fantasmé (entre une sorte de Cocteau solarisé et colorisé, le western, une poésie brutale) ET l'accueil d'un réel premier, primitif, marqué par une puissance de surgissement d'une sorte de réel "pré-historique".

Si l'on était bazinien, l'on dirait que Pasolini cherche à tenir ensemble les deux postulats contraires des cinéastes, entre ceux qui croient à l'image et ceux qui croient au réel.

a) Un Rêve - mise en scène d'une exploration de l'inconscient, d'un espace mental, d'un théâtre de l'inconscient.

Le film appartient à la lignée des mises en scène du rêve qui joint Buñuel à Christopher Nolan (*Inception*), en passant par le rêve d'Accattone. Ici nous ne sommes pas dans le Dali pour *Spellbound*, mais plutôt une sorte de Chirico inversé et solarisé, calciné de soleil, qui rappelle les mirages de *L'Atlantide* de Pabst (1932).

Cette reconstitution onirique phantasmatique passe par le jeu sur les costumes, décalés, trop gros ou trop petit, fait de pièces assemblées, par un espace labyrinthique hors du monde (le désert), par les reprises et variations, par les objets circulants (la barbe postiche qui se balade de père en fils) => on est dans une onirocritique et une logique d'assemblage du rêve. Pasolini ici donne corps à l'idée freudienne selon laquelle les personnages et objets vus en rêve sont composites.

Une telle incarnation poétique du rêve fait songer + / - au surréaliste. Pasolini use d'une expression parlante: "réalité du rêve", ce qui peut rappeler les images surréalistes construites en dur à la Dali, Man Ray/Desnos (*L'Etoile de mer*) ou Paul Nougé.

Poésie primordiale et élémentaire, cinéma de matière. Son caractère onirique est lié au caractère onirique de ses archétypes. La terre, le feu, l'air..

b) En regard de cela, il y a dans le film une fascination pour la survenue du réel, du pouvoir d'apparition du monde capté par le cinéma. Cela passe surtout par la curiosité et l'esthétisation / magnification des corps et des paysages à qui PPP restitue une dimension auratique, filmé parfois gratuitement, dans un gros plan frontal, ou des inserts "inexpressifs/inorganiques".

PPP leste ainsi le mythe d'un coefficient d'incarnation, d'une goût pour la beauté des corps, des visages et des paysages premiers. **"Le cinéma me permet de maintenir le contact avec le réel, un contact physique, charnel, je dirais même d'ordre sensuel"** in **"Le gisement mental"**, *Entretiens de Jean Duflot avec PPP*, Paris, Belfont, 1970, p. 17.

C'est la vie à ses origines, sauvage et innocente, non-contaminée, sacrée, que cherche à capter le poète-cinéaste. Plusieurs manifestations sont à souligner:

=> C'est d'abord les corps qui sont touchés et marqués par cette dialectique. A la fois inauthentiques (dans leur travestissement et leur réemploi au sein du film sur plusieurs rôles) ET iconisés dans un temps d'avant.

Certes la représentation du mythe est fantasque. Et Florence Bernard montre bien que les corps sont inauthentiques dans leurs jeux, diction et costumes. Mais surtout, PPP fait éclater l'inauthenticité des représentations dans lesquelles ils s'inscrivent, leur permettant dans le chaos des apparences d'irradier d'avantage: ils crèvent l'écran comme s'ils brisaient la représentation au profit d'une présentation. Les corps se transforment en icônes, restaurés dans leur aura d'avant la reproductibilité technique. **C'est bien l'unicité et la singularité d'une apparition (lestée de son pouvoir de réalité) que cherche à capter PPP, intéressé par la persona d'un acteur par delà le personnage même. Il y a ainsi dans le film, outre l'autobio et l'adaptation, un troisième film : une sorte de documentaire sur les origines de l'homme et du monde, une quête (utopique) sur l'innocence perdue.**

Voir par ex la scène de l'oracle de Delphes et celle de la demande du grand prêtre à Oedipe dans lesquelles les "figurants" deviennent quasiment le sujet de la scène.

C'est le peuple que filme PPP ou plutôt l'Homme dans une sorte d'intégrité native, l'homme non dégénéré par le capitalisme, l'homme et sa beauté, son intégrité première. Une géopolitique et une éthique palingénésique, peut-être juste un fantasme, se lit derrière l'esthétique => Il s'agit de saisir via le sous-prolétariat, qui commence dans l'Italie des faubourgs de Rome, et qui a fasciné PPP¹ et via les populations du tiers monde, une continuité de l'humanité sacrée, de Bombay à Rome, de l'antiquité à nos jours, en passant par la charnière marocaine des années 60: à la recherche d'une innocence perdue. Dans l'esprit du poète, lumpen-prolétariat, tiers monde et hors monde anté-historique tendent à se superposer à *la limite*, comme si l'un donnait accès à l'autre. C'est au fond à une résurrection que veut concourir PPP. Celle d'une préhistoire, comme il le note: "La préhistoire, pratiquement, a été la même partout." ("Venise 67", Cahiers du cinéma N° 192) et : **"J'ai voulu présenter le mythe d'Oedipe comme quelque chose se situant en dehors de l'histoire. L'histoire d'Oedipe est un fait métahistorique. Et dans ce cas, métahistorique correspond en fait à préhistorique."** ("Rencontre avec PPP", Jean Narboni, *Cahiers du cinéma N° 192*, juillet-août 1967). On a avec *Oedipe Roi* une sorte de "translatio studii" inversée ou renversée: remonter le cours de l'histoire pour retrouver cette humanité par et grâce au cinéma, derrière ses représentations, dans la déflagration de ses représentations. Le cinéma est le médium même qui respecte cette névrose pasolinienne, parce qu'il passe par l'extérieur sans doute et qu'il arrache l'être à ses

¹ PPP dit que le sous prolétariat lui a fait une forte impression en arrivant à Rome, et que les poètes écrivent sur ce qui leur fait impression. Pasolini revendique un intérêt pour le sous prolétariat, car il ne peut faire de distinction entre les individus humains, respect né d'une timidité face à l'autre (et le cinéma n'en fait pas, en filmant un visage et sa force d'expression, d'émotion).

fictions, par son pouvoir d'actualisation du réel. Il faut sortir des barrières de classe et surtout des barrières culturelles - que la littérature ou la poésie maintiennent, malgré elle.

Les figurants. Utilisées comme elles l'ont été, à travers coupures et distances, extraits de leur vie quotidienne par la diégèse, les populations de la lisière de l'Atlas contribuent à la bouleversante vérité de cette résurrection (avec le jeu larvé sur le mythe d'Hercule / Atlas qui fait du Maroc un domaine aussi grec que la Sicile). Les figurants apportent l'insolite de leur présence: n'étant ni de l'Afrique noire, ni de l'Orient moderne, échappant à la civilisation industrielle sans donner dans le primitivisme tel que défini par l'ethnologie, ils figurent bien une sorte - par retrait et usure de toutes autres représentations - de peuple des commencements, non encore défini, non encore repéré et catalogué par les arts et techniques.

Idem de l'étrangeté de Ninetto Davoli qui fait le lien, comme une involution vivante entre Afrique et Europe, mythe et histoire, passé archaïque et présent (des faubourgs de Rome): il est issu des *borgate* romains. C'est sa persona toute entière, et pas seulement son personnage, qui fait de lui un *porteur*.

=> C'est aussi les paysages et le désert marocain, tout particulièrement, qui sont marqués par cette tension qui est l'une des grandes réussites du film.

Certains ont voulu voir là une volonté de pur dépaysement. Certes, le désert est une utopie, un lieu hors du monde comme le dit lui-même PPP. L'univers est ici sur signifiant par sa sécheresse, son agressivité, son tranchant. "Le paysage est déjà destin" comme le dit Barthélémy Amengual p. 87. Mais le paysage du Maroc est aussi l'indice d'une tentative d'actualisation géopolitique géniale du mythe, comme si ce paysage lunaire/solaire était un reflet des origines et reliait par l'espace ce que l'histoire avait disjoint. PPP dit: "L'Afrique est un peu au même point de son histoire qu'Argos au temps d'Oreste. C'est la passage d'une civilisation archaïque à la démocratie." (*Notes pour une Orestide noire*). "Le Maroc n'arrache pas le mythe d'Oedipe au monde grec primitif, mais il l'y rattache et l'y enfonce, par delà une sorte de transversale historique, avec une sorte d'évidence: la Grèce des origines, la Grèce Chthonienne ne saurait avoir d'autre visage" (BA p. 86).

c) Ainsi, cette tension entre fantasme et réel, se résout de facto dans une conjonction: le rêve conduit à la préhistoire, à la remontée atavique. Un projet déjà manifestait cette ambition de faire un Oedipe dans le réel ou du réel. Voir le film *Accattone* dont c'était déjà le sujet: un Oedipe dans les faubourgs de Rome (voir Hervé Joubert p. 216). *Accattone* est comme une tragédie conjugale fomentée par le destin que l'on retrouve comme *inversée par rapport à Oedipe*. La séquence du "voilà ch'entrade" de Stella: moment précis (accompagné par le jazz et non JS Bach) où le destin pousse *Accattone* à vendre Stella, à la tuer symboliquement. Elle est engagée sans le savoir dans la noyade des filles perdues, tandis que *Accattone* - irrésistiblement attiré par le Tibre depuis le début - veut se jeter à l'eau. Ce n'était pas le mythe qui est dégradé ou burlesquisé, mais la banalité qui apparaît exhaussée par cette révélation de la structure primordiale de la vie => façon "de voir la réalité comme une apparition sacrale", *Cinéaste de notre temps*, 8'40".

Le projet de Oedipe R est quasi corolaire: PPP l'approfondit en lui donnant une archéologie: remonter aux origines pour retrouver la trace de cette humanité perdue, perdue sous les représentations valorisantes de la publicité ou des arts.

d) A cet aspect, s'ajoute le fait que le cinéma est pour PPP (dans un esprit très avant-garde) un langage premier, un langage primitif, une "langue démotique universelle" comme dirait Cendrars. Voir Cinéaste de notre temps, 3', "le cinéma est la reproduction du langage naturel de la réalité", "la langue écrite de la langue naturelle des nations humaines", "langage premier de l'homme", un langage du corps, et cela traduit son amour et sa confiance pour les hommes et leur histoire. L'usage de la référence au cinéma muet accentue encore cette quête régressive. Pasolini a voulu délibérément retrouver le cinéma muet, extérieur, objectif, et même les "procédés des Primitifs" (BA p.83): l'effet de montage traditionnel qui juxtapose au bébé tenu par son père, le bébé suspendu par les pieds et mains liés, rappelle entre autres des effets du cinéma des origines (Eisentein ou Lang). **Ainsi donc le mythe est comme restauré culturellement et linguistiquement dans ses fondations originelles.**

2° Tension entre sacré et profane, voir prosaïsme et prosaïsation

Ce double mouvement est très profond chez PPP: "Pasolini a besoin d'abord de désacraliser pour re-sacraliser ensuite avec de l'impur" (dit Hervé Joubert p. 211), à la différence des Straub qui partent de la pureté pour désacraliser. Pasolini ne prosaïse pas tant le mythe qu'il ne découvre la structure transcendante du réel, la tension sacrée sous le prosaïsme, la coupe sacrée du poétique à travers le film continu de la vie réelle. Voir scène d'*Il Vangelo*, l'annonce de Marie à Joseph. Ici tout le dispositif est de faire affleurer le sacré sous la vie et l'autobiographie.

a) Le film joue sur une vision sacrée du monde, il la restaure. Pasolini dit dans "Conscience du langage, le style", *Entretiens de Jean Duflot avec PPP*: "Quand je fais un film je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fût en imminence d'explosion". Il dit ailleurs: "Mon amour fétichiste pour les "choses du monde" m'empêche de les voir naturelles. Il les consacre et déconsacre une à une" (in "Langue et paroles", *Entretiens de Jean Duflot avec PPP*).

Ici le sacré passe par:

- la coupe, le montage, le sacrifice. Pour PPP le montage, c'est la mort au travail et c'est elle qui donne sens. Le montage donne une sorte de sanctification et de retentissement aux plans: les irradie dans une sorte de miracle sémantique. Cf Leiris et la coupe de la feuille de fougère qui fait apparaître le signe de David. La coupe est scarification du réel pour le révéler. En comparaison citer la scène de *Il vangelo* de la guérison des lépreux: dans la coupe à 180°, ils guérissent: la coupe est signe d'arrachement et d'élection (très différent du merveilleux rossellinien où l'embrassement du lépreux par François se fait dans l'harmonie et la contagion, la continuité du même). Ici les épisodes sont comme "coupés"/détachés/décollés les uns des

autres. => Ecriture par moments forts et acmé. Le film revêt ainsi une forte dimension anthologique - au détriment de la tension "dramatique". On a presque avec OR comme des vignettes/des icônes de vitrail juxtaposées qui rappellent l'écriture "par épisodes" de *Il vangelo*.

- la cruauté et l'irreprésentable, le spectacle insupportable.

SCENES A ETUDIER: les scènes d'amour avec Jocaste ont à voir avec un rite sacrificiel. Elles sont construites en série, comme une répétition les unes des autres, formant une continuité au cœur de la discontinuité du film. Gradation: plus on avance et plus c'est explicite et violent, plus on avance et plus l'obscénité est manifeste

La première, en // de cadavres, de 51' 50" à 53' 27". Sert de lien entre les différentes parties du mythe, et ouvre sur l'adaptation de la pièce de Sophocle. La scène est délicate et belle. Sans son arrière plan, elle serait une belle scène d'amour. Ce qui choque ce n'est pas la scène, mais ce qu'on sait de cette scène ou ce qu'on sait être cette scène (un inceste). Or c'est cela que PPP met précisément en question. Contraste entre la beauté intime et l'horreur extérieur. Faut-il y voir un régime de la contamination? Interroger le statut du montage, entre montage alterné ou montage en parallèle?? Toute l'intérêt est là. Montage alterné = juste une coïncidence; montage en parallèle = métaphore filée de l'acte. PPP nous prend au piège de nos représentations.

La seconde, 59' 42" à 1h 01' 24". Scène plus explicite et "bestiale", par delà les apparences et les voiles. On défait les oripeaux, les costumes de rois et de reines. Plan de biais, comme volé sur une réalité crue. Elle est allongée => la métaphore avec la mise à mort et l'exécution est amorcée.

La troisième, 1h 12' 12" à 1h 13' 40". L'obscénité est confirmée: regard de défi, brutalité croissante et retournement du corps de la femme. On franchit des limes et des seuils. Scène vraiment transgressive où la mise en scène de la pénétration de l'intime est affichée.

Pourquoi PPP charge-t-il à dessein les scènes d'amour? Pourquoi les leste-t-il d'un coefficient d'impudeur et de violence qu'elles n'avaient pas au début? On peut dire que cette gradation vient de la mise en scène dans l'image, l'inscription dans l'image, de la culpabilité des protagonistes, conscients qu'ils commettent un crime. Mais, il se pourrait bien la structure du film soit authentiquement provocatrice et retorse, "vénéneuse" (pour reprendre un mot célèbre de Rohmer à propos de *Blue Gardenia* de Fritz Lang). D'une part parce que dès la première scène, et l'échange de regard entre Jocaste et Oedipe, ils semblent savoir; et d'autre part, ce que peut vouloir signifier cette gradation c'est que ces scènes se chargent de l'obscénité que le corps social, le surmoi, leur imputaient. Elles semblent dire: c'est vous qui trouvez cela obscène, alors que l'innocence était manifeste au début ! **PPP inverse peut-être sciemment le régime de contamination: non pas de l'inceste vers le corps social, mais de la nécrose du corps social vers la représentation de l'innocence de l'amour, du surmoi social vers le surmoi et la culpabilité individuelle.**

La mort de Jocaste, 1h 30' 40" à 1h 33' 10", peut être comprise comme la dernière de ces scènes d'amour, leur aboutissement, la mise à mort sacrificielle. Ici, le syncrétisme christique, et son imagerie, apparaissent nettement. La pendaison devient crucifixion à l'envers => Inflexion forte du sens du mythe: moins ironie et leçon du destin que complaisance dans la finitude humaine, non subie, mais assumée et acceptée, choisie, par Oedipe. A la limite, la trajectoire d'Oedipe devient une passion inversée à travers l'interdit et le blasphème de l'inceste: Oedipe est comme un christ passé par la fange, par le tréfonds de l'âme et du désir primordial, pour être totalement humain.

b) En regard, on trouve également dans le film une postulation forte vers la désacralité, le profane voire vers le bas qui induit une prosaïsation certaine du mythe, une sorte de burlesquisation de celui-ci.

- Pasolini campe un Oedipe humain trop humain, il lui donne sa propre psyché. Il l'humanise et l'incarne. C'est qu'il approfondit une réplique du texte de Sophocle (toute nietzschéenne): "Le divin s'en est allé". C'est tout le sens du prolongement/montage avec *Oedipe à Colone* dans la dernière partie du film. Selon Philippe Lacoue-Labarthe, *Oedipe à Colone* est l'acceptation, l'accomplissement du "tragique moderne", c'est-à-dire le calme et lucide affrontement de la finitude.

- Mais cela va plus loin que la seule réalité profane. Cette errance va jusqu'à une sorte de "dégradation" du mythe. Voir Florence Bernard p. 34 à 41 => invasion du texte pasolinien dans celui de Sophocle. Rupture de chaînes de causalités de la pièce? Décomposition du texte littéraire, ellipses qui mettent à mal le développement du récit (p. 84) = on a plutôt affaire à une succession de scènes fortes, de tableaux. **Le chemin d'Oedipe revêt parfois une sorte d'errance absurde, de trajectoire picaresque: la farce / la facétie (à la Boccace) viennent interférer avec le tragique!**

- Ceci est accru par une tentation carnavalesque généralisée, marquée par des corps inauthentiques et des travestissements.

- Remarquons également le rôle des personnages facétieux autour d'Oedipe, comme Sganarelle autour de DJ qui est selon Hugo la figure même du Grotesque. Ici importance du personnage d'Angelo/Ninetto. Le grotesque est comme une volte autour de l'axe du destin, un dérivatif de la liberté créative pour échapper à la Loi du monde (et du marché), une marge créative et un refus de l'enfermement tragique.

c) La tension entre sacré et désacralité, est très marquée dans le traitement du temps et de l'espace qui situe le parcours d'Oedipe entre hasard et destin; entre instant infinitésimal et durée insécable; entre errance labyrinthique et itinéraire. Dans *Oedipe roi*, hasard et destin sont brouillés.

- Il y a dans la structure du film, conséquence de son montage/découpage en "tableaux", une consécration de l'instant, particulièrement sensible au début du parcours d'Oedipe (à Corinthe)

qui marque comme une forme d'insouciance. Chaque séquence, comme une monade, semble fermée sur elle-même et reposer sur son temps propre, niant la linéarité. C'est la traduction "temporelle" de l'aveuglement. C'est le temps des jeux, d'une liberté primesautière minée, temps de l'enfance sous tutelle de l'avenir...

- Mais peu à peu, le temps semble s'épaissir. Le temps comme l'espace devient un labyrinthe, le temps devient de l'espace et réciproquement. Il apparaît peu à peu que le film n'est jamais au présent: il annule même le présent. Soit au futur ou futur antérieur, soit au passé. Chaque geste, péripétie, apparaît comme une réplique, comme un simulacre renvoyant à une scène primitive toujours fuyante.

- Par cet épaississement, le film devient de image-temps directe, de la durée pure.

Scène de l'oracle de Delphes de 23' 52" à 26'. Collection de faux raccords: mvt, lumière, espace, décors... Rappelle les faux raccords à la fin de Europe 51. Arrachement du personnage à la continuité, à l'espace et projection dans un ailleurs. **La Fin de l'innocence est filmée ici.** L'espace devient du temps: on entre dans une durée pure: celle du destin et de la culpabilité. Le personnage est arraché à son ici et maintenant pour accéder à une temporalité de la Vérité de son être. Ce que Deleuze appelle une image-temps directe.

- Une scène particulièrement frappe sur la question du temps. **La scène du Meurtre du père.** Elle sanctionne une structure temporelle en boucle de Moebius, comme si le temps fuyait par les deux sens à la fois, devenant une double spirale labyrinthique. Voir Hervé Joubert pp. 227-229: il décrit la forme du dédoublement du temps présent en un passé et un futur (présent vide de l'Aiôn pour reprendre les termes deleuziens: le présent n'existe pas puisqu'il bifurque immédiatement entre passé d'un côté et futur de l'autre). "Oedipe aussi "fuit dans les deux sens à la fois", repart délibérément en arrière sur le chemin d'où il vient, celui qui mène à l'Oracle de Delphes (son futur), avant de fuir vers le char où se tient son vrai père." (p. 229). Importance des mouvements et jeu complexe sur "les raccords mouvement" qui ne sont pas du tout respectés (saute de la ligne des 180° et passage d'une direction à une autre) => confusion entre fuite et assaut, reculade et avancée, marche arrière et avant. Voir par exemple 34' 22" à 36' 17". Importance du plan travelling arrière sur route que l'on quitte: **Oedipe littéralement, sauf à avoir des yeux derrière la tête, avance en reculant: il involue.** La scène ainsi, **via le motif figural des déplacements d'Oedipe**, ne représente pas le temps, mais le présente, en fait sentir le joug et le tiraillement pour tout mortel: Oedipe est écartelé de manière paradoxale entre le poids du passé et celui du futur qui se rejoignent et se superposent ici, à cette croisée des chemins...

3° - Tension entre fidélité à la lettre de la pièce ET une forme de distanciation, qui peut se lire comme la tension entre la Loi et la liberté créative, hasard et destin

a) Indéniablement, le film revêt une fidélité certaine au texte. Mais ceci est biaisé par le fait que la pièce est maintenue comme texte et référence littéraire: "OR matérialise directement le

fait que le texte de Sophocle est lu, qu'il est une traduction. Pasolini cite Sophocle et ce système de citation directe, immédiate exhibe le geste traducteur jusqu'à faire du film le récit du texte originaire" (Florence Bernard p. 40-41).

b) Ceci se manifeste par le double dialogisme interne des images et du texte (accentué par le rôle de la post synchro) maintenu comme tel, comme un collage. Le dispositif filmique use d'une double focale (comme *Vivre sa vie de Godard* en 1962): un montage/collage d'images + sons ET un texte/voix. L'image rapproche (séduction); le texte/la voix met à distance. Le texte incarne la Loi (primitive); tandis que les images fascinent. Ainsi est ménagée une tension entre immédiateté, séduction sensuelle et distanciation. La post synchronisation sert une littéralité de la voix, presque de la Loi, ou d'un chœur, d'un actant collectif et impersonnel: c'est la voix du Texte qui parle en nous, tandis que les images renvoient au sensible, à la contingence. Ceci est renforcé par l'usage des "cartons". Rappeler ce que dit Deleuze du passage du muet au parlant, de l'incarnation de la Loi au discours (et à l'ambiguïté ontologique du monde). Ici aussi, ce dispositif traduit une sorte de dialogue entre ce qui doit arriver et ce qui arrive de facto, entre mythe et histoire. => Le film ménage ainsi pour son personnage, comme pour son spectateur, des ambiguïtés entre hasard et destin, déterminisme et liberté qui sont savamment brouillés.

Cette plongée et ce retrait, cette fascination et cette fracturation du regard, cet abandon à la Lettre du mythe et cette insoumission, presque révolte, PPP les a exprimés lui-même en ces termes. Pasolini donne ce commentaire: "Je parlais de recul humoristique. Je pourrais aussi bien parler d'esthétisme de l'image ... **un mélange inextricable d'abandon à la force du mythe, en même temps qu'une grande résistance contre lui**" in "Entretien de PPP avec Jean-André Fieschi", *Cahiers du cinéma*, n° 195, novembre 1967. Ils se traduisent encore par un dernier couple d'opposition qui gagne cette fois le style même de l'œuvre et le commande.

4° Tension entre le Loin et le Proche / Fareway so close

Le film balance constamment entre la possession du monde et sa perte, la saisie juste et la fuite, la captation et le sfumato. Il repose ainsi sur un mélange "impressif" érigé en style, au point d'en être le chiffre et l'empreinte secrets, entre le net et le flou, l'opaque et l'aigüe. **Ou si l'on préfère entre l'extra-lucidité et l'aveuglement.** L'un au milieu de l'autre, dans une sorte d'imprécision partielle, un halo de lucidité au sein du flou, comme Oedipe qui déchiffre tout, sauf l'angle mort qu'il constitue lui-même pour lui-même.

- Cela passe par des effets de découpage: tension entre plans généraux et plans rapprochés (les plans généraux viennent comme arracher les sujets des plans plus rapprochés en les noyant), entre agression (travellings brutaux) et fuite (caméra portée à la main, titubante), passage abrupt du détail dominé à l'ensemble moins contrôlé dans lequel le "détail" ne fait plus que figurer, aléas de tournage érigés en style, entre maximum de netteté porté aux éléments accessoires ou insignifiants du plan, tandis que les personnages échappent de justesse à l'imprécision. [Voir la sqq de la visite de Oedipe à l'oracle qui est particulièrement exemplaire.](#)

- mais aussi et surtout par les effets optiques : éblouissements, soleil dans les yeux et dans l'objectif, contre-jours assumés, papillonnements de reflets et d'éclats, de flous. Le film assume de jouer brillamment, et l'un des premiers, avec le flou - à l'heure où ce n'était pas encore un champ d'expression.

L'instrument de ces conflits en est l'objectif à focale variable.

Cela rejoue évidemment le mystère d'une survenue du réel au sein de l'artifice (de là à verser dans le style baroque NON), et rejoue la mise en scène des caprices de la mémoire, comme dans la scène primitive, et **mime l'aventure de la réminiscence**, à la fois proche et distante, appuyé sur certains détails qui deviennent considérables au sein d'une imprécision totale et d'une évanescence. Mise en scène "élastique", focalisée sans être polarisée.

Ce style est aussi - et surtout ? - l'agent d'une liaison entre le singulier et l'universel, l'exceptionnel et le commun, la défiguration et la figure, le monstrueux et l'impersonnalité - comme toutes les fois où l'on l'utilise (*Eléphant* de Gus Van Sant, autre gd film mythologique avec minotaure(s) caché(s) parmi les anonymes). Il interroge, des uns aux autres, ce qui fait lien entre le vide et le plein de la représentation, et la question de l'universalisation de la figure, en posant en creux la question de ce qui est transposable ou pas.

C) De l'impureté : "magma stylistique" et polyphonie "romanesque"

Le film joue du chaos, du choc des références qu'il précipite l'une contre l'autre. C'est un amalgame stylistique qui rassemble des "textes", des stimulations, des sons, dialoguant entre eux sans se joindre et sans se hiérarchiser. Ce plaisir de l'amalgame satisfait chez PPP le besoin de rejeter les conventions reçues et de bannir le naturalisme, en même temps que toute "école", au profit de la seule "réalité". Il distingue catégoriquement le réel du naturel. "Mon amour fétichiste pour "les choses du monde" m'empêche de les voir naturelles. [...] J'aime élaborer, amalgamer... C'est toujours mon penchant pour le pastiche, sans doute! Et ... le refus du naturel". PPP rend là comme quelque chose du plaisir iconoclaste de se plonger dans une matière culturelle vivante avec une totale d'innocence, comme d'être invités - dans cette **dé-hiérarchisation générale** - à une plongée blasphématoire au cœur des représentations. Il y a là comme une sorte de paganisme / barbarie toute rimbaldienne, de sauvagerie culturelle, que le poète fait voisiner sciemment avec une forte empreinte chrétienne voire christique. Les deux "merveilleux" se superposant d'ailleurs subtilement.

Le cinéaste italien se plaît à utiliser l'expression d'Auerbach : « magma stylistique ». Cette sorte de syncrétisme stylistique est le reflet même du parcours et des goûts (captant comme son empreinte) de l'auteur que l'on sait d'ailleurs insatiable dans sa recherche de nouveaux supports artistiques : poésie (notamment dialectale frioulane), littérature, théâtre, peinture... Surtout "ce style sans style" n'est pas exempt de déterminations sexuelles, comme vectorisé par l'hybridation sexuelle et l'inversion "masculine" au cœur de toute logique carnavalesque de l'œuvre, en lui imprimant une liberté trans-genre. Le premier film de Pasolini, *Accattone*,

restituait la passion, - sublime et dérisoire - d'un maquereau prolétaire, mort en martyr en préférant voler plutôt que de prostituer une fille, Stella, marquée par l'innocence et la grâce. Dans une scène célèbre - qui n'a pas été bien accueillie par une partie du public italien qui s'offusquait du « maniérisme » de la chose, PPP mêlait ainsi le sublime d'un morceau de Bach et la laideur d'une sombre bagarre dans les quartiers sous prolétaires de Rome, orchestrant une sorte de tension interne entre "virilité" et "délicatesse", faisant presque changer de sens et de portée le corps à corps de rue.

- Les costumes

Les costumes que portent les personnages dans *Œdipe Roi* sont de ce point de vue très représentatifs. Ainsi les vêtements sont parés de bijoux inspirés des civilisations aztèque et perse. Il en va de même pour les masques ornés de coquillages et de raphia et pour des parures parfois très solaires (proche de celles des Incas ou des Aztèques). La couronne que porte Laïus et que portera Œdipe est sculptée à la manière des peuples anciens d'Asie occidentale. L'Afrique et l'Océanie marquent également de leur empreinte les nombreux appareils. Les armures sont presque « animalisantes ». Le style vestimentaire est si composite que l'on a parfois l'impression d'être témoins d'un défilé carnavalesque. PPP rompt alors sciemment avec le classicisme d'une antiquité grecque que le spectateur s'attendait à voir.

Dans *Médée*, ce sont trois univers de costumes qui se déploient : le premier associé à la Cappadoce revêt des teintes bleues et brunes (couleurs de la terre) c'est la Colchide ; le second adopte des couleurs blanches et jaunes (couleurs du pain, du mastic...) pour la Syrie et le dernier s'inspire des couleurs du peintre italien Pontorno pour Corinthe (le rouge y est très présent). Les vêtements font appel à des influences indiennes, mexicaines, hittites et sumériennes afin de recréer un monde archaïque. Les bijoux sont d'inspiration marocaine, mexicaine ou sarde. Pasolini avait donné comme consigne au costumier de mélanger tous les matériaux et toutes les traditions. Les personnages portent des cornes, des os, des pommes de pin, des coquillages...un véritable « magma vestimentaire ».

- Références visuelles. La palette objective rappelle tantôt Poussin (au début) dans les paysages sombres et tantôt Delacroix dans les instants lumineux. Voir aussi le plan sur Oedipe au moment des jeux à Corinthe: on pense au Bacchus du Caravage. On a dit de Silvana M, en jeune mère, qu'elle avait pour regarder son fils l'inclinaison de tête des mères bleues de Picasso. PPP avoue lui une tendance à "raphaéliser" les femmes, à exprimer leur côté angélique. Pourtant, dans le palais ocre de Thèbes, Silvana Mangano est encore un Picasso mais plus proche de la manière du peintre qui suit immédiatement *Gernica* (1937), où un cubisme simplifié par une volonté d'expressionnisme renoue avec une humanité monstrueuse (voir *La Femme qui pleure* de 1937).

- Références musicales: La partie sophocléenne de la trilogie concilie le hiératisme et la prestance d'un quatuor en ut majeur K465 de Mozart et le folklore associé aux divers chants populaires roumains, mais on y trouve aussi de la musique ancienne japonaise.

L'accompagnement musical, à l'instar des costumes, brouille les pistes... Il ne permet pas de situer historiquement le récit.

- syncrétisme religieux et passion:

Pasolini transpose, décale, déplace donc l'univers de l'Antiquité et joue en permanence de cette instabilité et de ce "capharnaüm drôlatique". Le plus sûr moyen de ne pas risquer le kitsch de la reconstitution - voir à la même époque de quoi est capable de péplum italien - c'est encore de prendre le parti de le démoder!

Mais surtout c'est l'intrusion de références christiques ou bibliques qui surprennent et marquent ("Angelo" et l'Ange chrétien, incarné dans un éphèbe drôlatique !): elles constituent le parcours d'Oedipe en une sorte de passion en "l'updatant" à l'ère chrétienne.

Ceci donne à la **pièce originelle une sorte d'impureté d'après la chute qui "romanise" la tragédie et la pièce ... en implantant de la polyphonie**. Voir la théorie de Lukacs ou Bakhtine sur le roman polyphonique et la structure dialogique qui sont caractéristiques du roman d'après la chute.

Georg Lukacs écrit par ex en 1920 dans *La Théorie du roman* : « Le roman est la forme de la virilité mûrie, par opposition à l'infantilisme normative de l'épopée ; [...] cela signifie que le caractère clos de son monde est, sur le plan objectif, imperfection, et sur le plan subjectif du vécu, résignation. » in *La Théorie du roman*, Paris, Tel / Gallimard, 1989, pp. 66. Ou encore p. 84: "**Le roman est l'épopée d'un monde sans dieux**". Et p. 85: "Les héros de l'épopée traversent une suite bigarrée d'aventures..."

Transition: Le film maintient cette bigarrure primitive, cette cacophonie stylistique, cette élasticité/plasticité, cette polyphonie comme un trésor et comme une visée. C'est le signe visible de la non assignation du discours au sein du film, et d'une liberté en acte (qui cherche à se maintenir) : ces postulats contraires sont autant de lignes de failles et de partage de celui qui œuvre, dont la présence et le regard sont rendus manifestes. Le film est ainsi travaillé par un dialogue interne, comme différentes voix en controverse dans une tempête sous un crâne, entre la vision du cinéaste et une autre, vision du personnage? Le dispositif et la structure du film renvoient/conduisent donc nécessairement, comme à un point de fuite, comme à un point aveugle, à l'instance qui fait l'ordre ou le défaire, à la question de la Conscience du sujet et à sa mise en scène à l'écran.

III° L'aventure du sujet au cinéma

C'est un enjeu d'époque, des années 60, pour le cinéma. Vigo, Cocteau, les premiers, puis Jonas Mékas, Van der Keuken, Truffaut etc... réfléchissent à la manière de dire "je" au

cinéma. Grosse influence de l'underground américain et de NYC => connote qqch de moderne, en lien avec Jazz.

A) Le paradoxe cinématographique

- "Comment être devant et derrière la caméra": paradoxe énoncé par Elizabeth Bruss, cité par Ph. Lejeune. La caméra est centrifuge; le "je" qui s'y représente est éclaté et divers: la représentation cinématographique ne centralise plus "naturellement" l'auteur et le narrateur comme le "je" grammatical.

- Face à ce dédoublement inévitable, de nombreux cinéastes ont fait le pari du dépaysement et de l'altérité, via l'auto-fiction, l'hétéro-portrait ou le carnet de voyage: passer par l'ailleurs, le loin, l'autre ou la projection fantasmatique, pour se dire.

B) Les ruses pasoliniennes du Moi

PPP stratifie son dispositif. Il y a plusieurs films "autobiographiques" dans OR, car il y a plusieurs indices de marqueurs du sujets, du plus "anecdotique" au plus profond.

- Les "biographèmes", les indices (père militaire, etc...), Bologne et ses arcades, et les caméo en forme de signatures signifiantes (il joue le prêtre et non Oedipe) = c'est le plus extérieur.

- Le film orchestre par ailleurs, un brouillage entre le "il" et le "je", en particulier entre le sujet-personnage et sujet-auteur. Ce que l'on voit dans ce film c'est finalement l'un en train de regarder l'autre: celui qui est "devenu" regarde celui en devenir. Le PPP âgé d'homme et auteur (avec un grand A) regarde l'enfant et le jeune homme en devenir. Dispositif même de *Mes petites amoureuses* de Jean Eustache. Plus généralement, la question de "qui voit", "qui prend en charge" le regard est rendue complexe car celui-ci semble constitué par une succession d'instances en cascades. La mère qui nous regarde > l'enfant qui voit > le vieux serviteur de Laios > ... autant de personnages qui ont la préséance/connaissance de ce qui va arriver. L'enjeu du film semble être la mise en scène du point de vue choral et sans doute omniscient, la conquête d'un Savoir du regard par delà la seule expression individuel d'un sujet.

- Le troisième ruse / actualisation du moi tient à l'aventure d'une sorte d'autofiction: PPP s'identifie à Œdipe, se projette en OE, propose une fable personnelle, en lui empruntant deux ordres de justification selon B. Amengual p. 78-79.

- Notons que ce détour par l'ekphrasis, par la représentation-adaptation d'une autre œuvre d'art pour se dire, n'est pas un procédé indifférent. La projection en Oedipe (p.47) = l'on sort d'un dispositif narcissique et **c'est cela l'enjeu: sortir de soi.**

René de Ceccatty p. 46 note l'importance de l'Ekphrasis dans la cristallisation esthétique de PPP. Il le cite: "Jusqu'à trente ans j'ai regretté mon enfance et je l'ai revécue de façon narcissique. Du reste j'ai commencé à regretter mon enfance deux ou trois ans après qu'elle s'est achevée." Il note aussi pp. 47-48 l'émotion de l'enfant PP à la lecture d'un passage de l'Iliade qui présentait une Ekphrasis. **Les deux phénomènes vont se conjoindre ici** : retrouver le plaisir (primitif) de l'émotion de l'ekphrasis et envisager de sortir du narcissisme.

- On se situe là au cœur de ce que PPP appelle par ailleurs "l'expérience hérétique":

La projection du sujet en Œdipe et la X des indices bio et des regards n'est pas univoque et linéaire, elle fait énigme (on y reviendra). Elle passe par des ruptures et schises, une non-coïncidence du film auto et du film mythe, du film et de la pièce, de soi à soi. Cette hétérogénéité assumée n'est pas une déperdition: sa conquête et maintien est l'enjeu même du dispositif filmique. C'est l'une des grandes intuitions post-modernes de Pasolini = le sujet est redéfini dans et par la confrontation avec ses supports et ses avatars; le sujet n'est pas trahi ou perdu, mais redéployé dans et par l'altérité. Ce n'est pas une déperdition, mais une ouverture aux virtualités du moi. **Le moi n'est pas seulement son passé et son histoire, mais la manière dont il se rêve et se projette.** Voir Michel Beaujour, *Miroirs d'encre* et la quête des multi supports au sein de l'autobiographie contemporaine. Le film a pour enjeu cette ouverture même du sujet à ses possibles, dont le meurtre d'Œdipe tuant son père devient l'allégorie: l'enjeu est bien de se dire tout en sortant du cercle fermé et étroit de soi, du même.

Florence Bernard montre comment la redéfinition du sujet selon Pasolini colle à celle qu'en fait Nietzsche (p. 130): "le moi n'est plus l'affirmation d'un être face à plusieurs, mais au contraire une pluralité de forces personnalisées dont tantôt l'une tantôt l'autre passe au premier plan en qualité d'ego et considère les autres de loin" (*Aurore*).

Ici également, le mythe, la pièce (écrite) et l'autobiographie filmée ont pour fonction de se dépayser, de se déboîtent mutuellement, en se ressourçant et s'enrichissant. C'est la grande vertu du cinéma, art impur, que de permettre ce mélange, cette "hybridation". Cette impureté est sa force et sa richesse. Elle passe de fait par une sorte de chiasme et d'interversion féconds. Pour bien comprendre ce geste typiquement pasolinien, l'on peut se référer à un exemple fameux tiré du [Le Décaméron: d'un côté le sacré, de l'autre la vie. Le film les brasse, les fait cohabiter, s'alimenter.](#)

C) Dialogues internes et subjective indirecte libre

Ce dialogue prend une forme particulièrement vive au niveau de l'énonciation du film, à travers ce que PPP nomme la "subjective indirecte libre". Gros morceau, auquel il faut faire un sort.

- elle vient de Rossellini

- mais pour Pasolini cela devient autre chose. La conscience percevant, saisissante et agissante de l'auteur devient le centre de la vision: c'est l'aventure de la Représentation. La sub ind libre, c'est la clivage qu'imprime dans la représentation la tension entre la névrose d'un personnage et celle d'un auteur. Gilles Deleuze résume cela le mieux du monde, et le plus clairement p. 108 de *L'image-mouvement*. A retenir la formule de PPP, citée p. 108: "L'auteur a remplacé en bloc la vision du monde d'un névrosé par sa propre vision délirante d'esthétisme".

- cela va avec l'obsession de faire sentir la caméra, très différent de l'idéal du cinéma classique hollywoodien. Dans le cinéma de PPP, quelqu'un voit, et ce regard en acte, cette conscience saisissante, se manifeste, ou plutôt est manifesté.

- On l'avait déjà dans *Il Vangelo*. L'Évangile ménage en effet un dialogue permanent entre la vision d'un croyant et celle athée de Pasolini, voir *Cinéaste de notre temps*, 42' = ceci avait lancé la sub ind libre. Importance des zoom, manifestation de l'acte de choix, de foi, d'élection.

Ici le dispositif est actualisé d'une manière nouvelle. Hypothèse: dialogue entre Œdipe (vision du personnage et de l'enfant) VS l'auteur / Pasolini, entre Pasolini jeune et Pasolini "sachant". Le film instaure et rejoue la contradiction ouverte (au sens de débat contradictoire) entre l'auteur et le personnage, entre l'homme mûr et l'enfant innocent, entre l'homme perdu dans le feu de l'action et celui devenu, entre l'homme des origines (dans l'enfance du monde) et l'homme de la fin de la Civilisation, entre passé en devenir et destin révolu (ou encore entre prose et poésie), comme si l'homme communiquait par ses deux bouts dans cette boucle de moebius. C'est en cela que l'"auto-portrait" de OR est complet, parce qu'il prend le risque du non lissé, de la coupe, de la contradiction et de la rature: il est révélateur dans et par la figuration de ce qui est scindé (cf Montaigne qui disait que le saut et la coupe, le coq à l'âne, sont signifiants dans ses essais).

Ce dispositif on l'avait déjà dans *Ucellacci e uccellini*. Voir dispositif de *Ucellacci* : élargit l'expérience d'Accatone dans une fable universelle. Le film est un dialogue ouvert entre ceux qui vivent et ne pensent pas, dans la vie ils vivent et ne connaissent pas la vie (les innocents) ET le corbeau (qui pense sur la vie et ne vit pas). "L'humanité est constituée par la nostalgie de la vie qu'il a abandonné pour la pensée" (*Cinéaste de notre temps*, 28'). Le film donne à voir le reflet de cette innocence perdue en regard de sa réflexion nostalgique. On retrouve cette dimension dans *Œdipe Roi*, entre le jeune homme qui vit sans s'interroger, et celui qui sait mais ne peut plus vivre.

- ceci exprime le motif de **la nostalgie et "ad joy"**: "Le signe qui a dominé ma production est une nostalgie de la vie, un sens de l'exclusion qui n'ôte pas l'amour de la vie mais l'accroît. C'est la constance de mon travail" (*Cinéaste de notre temps*, 58'30"). Poète à sa mort discutant / renouant avec son regard des origines tjrs déjà perdu et trop tard pour mieux faire (car l'amour de la mère est fort, trop fort).

+ Nostalgie plus vaste (historique) d'un monde entrain de finir dont le poète guette les derniers reflets. Voir texte lu par Welles dans *La Ricotta*:

Je suis une force du Passé
Tout mon amour va à la tradition
Je viens des ruines, des églises,
des retables d'autel, des villages
oubliés des Apennins et des Préalpes
où mes frères ont vécu.
J'erre sur la Tuscolana comme un fou,
sur l'Appia comme un chien sans maître.
Ou je regarde les crépuscules, les matins
sur Rome, sur la Ciociaria, sur le monde,
comme les premiers actes de la Posthistoire,
auxquels j'assiste par privilège d'état civil,
du bord extrême de quelque époque
ensevelie. Il est monstrueux celui
qui est né des entrailles d'une femme morte.
Et moi je rôde, fœtus adulte,
plus moderne que n'importe quel moderne
pour chercher des frères qui ne sont plus.

Traduit de l'italien par Olivier Favier. Extrait de *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

D) Point d'orgue, alpha et omega

Pourtant, à travers ces formes multiples, quelque chose s'affirme en s'irisant dans ce dispositif, par delà les ruptures et les dialogues, dans le carrefour des voies et des voix, quelque chose tient le tout, dans la profondeur, comme un secret enfoui dans les limbes de la première mémoire ou de la mémoire atavique, qui en est la trame même et que le film ne cesse de manifester dans ses replis et ses carrefours. Ce que Deleuze nomme **les transversales** à propos de Proust.

1° La passion pour la Mère. Le film est une Ode à la mère, à sa mère.

Le film privilégie et sur-développe les premiers épisodes sophocléens avec Jocaste (interpolés avec les scènes d'amour ajoutées). Structurellement, sur les 41'43" de l'adaptation, Jocaste est présente 37'-38' (d'avantage si l'on compte sa "pendaison") et c'est sans compter la présence filée de la mère via Silvana dans le prologue, et implicitement dans les images de fin. La figure centrale de la mère hante littéralement le film. L'amour absolu et incommensurable d'un fils pour sa mère est le véritable motif dans le tapis de l'œuvre. PPP prolonge ici une quête et une interrogation sidérante débutée avec d'autres supports, et inlassablement remise sur le métier de l'entreprise autobiographique pasolinienne. Il écrit par exemple dans "Qui je suis", *Poème autobiographique*, p. 14: "La chose la plus importante de ma vie a été ma mère/(à laquelle vient tout juste de s'ajouter Ninetto)".

Cette passion maternelle se déploie à trois niveaux et à travers trois motifs: le sourire, le croisement "aveugle" de regards, le pré.

- Au niveau de la diègèse, PPP approfondit la pièce (comme lue rétrospectivement, par le versant du XXème siècle, à la lueur de Freud et d'un quasi aveu larvé de PPP).

Chez Sophocle, la mère sait² et Sophocle avec elle, que le fils veut posséder charnellement sa mère. Il le sait tellement qu'il va mettre le mythe en œuvre de telle sorte que la plus implacable nécessité l'emporte sur toute volonté de fuite. PPP va accentuer cela et le rendre comme explicite. Il prend au pied de la lettre la phrase de Sophocle: "Ne te tourmente donc pas à l'idée t'épouser ta mère..." De recommandation de la part de Jocaste, cela devient comme une invitation. Si l'on admet que la leçon de Sophocle est que "le désir de la mère est une fatalité", tout se passe comme si PPP passait à un cran au dessus dans l'explicite en transformant le génitif objectif en génitif subjectif. La mère a le regard bleu qui ment. Et une sorte d'indescriptible sourire. Sourire et regard de complices entre mère et fils? "Ils se sont épousés par la volonté des autres, mais derrière cette volonté, il y a la leur, subite et quasiment impudique" peut-on lire dans le scénario d'OR. PPP inscrit sous la volonté du destin, la leur propre de coucher ensemble: comme une impudique traduction de l'amour entre sa mère et lui. Par ailleurs, PPP va donner un tour d'écrou en nous faisant assister (fantasmatiquement) à la consommation de l'inceste: c'est comme un état de fait irréversible. Enfin, il met en scène l'état hybride de Jocaste. Barthelemy Amengual rappelle que ubris/hybris (= viol) a donné hybride. Jocaste a beau entendre, voir, écouter et apprendre, elle veut nier l'évidence. Elle et son fils aiment comme on se noie, dans un délire orienté, dans une fureur à laquelle elle a toute sa part. C'est que la Jocaste/Silvana de PPP est douée de ce sourire puissamment ambigu, démoniaque, supérieur, de celle qui sait, de l'idole qui échappe à la condition commune pour s'égalier aux dieux. Elle est la véritable énigme du film, la véritable sphinge, au point de s'assimiler à un autre personnage mythologique, à Méduse. PPP l'assume et l'explicite: "Jocaste est un pur mystère; projetée dans le mythe une mère ne mue pas: comme une méduse, elle change peut-être, mais elle n'évolue pas. D'où l'aspect fantomatique..." ("Venise 67", entretien par JA Fieschi, *Cahiers du cinéma* n° 195)³. Cette dimension méduséenne est redoublée par la persona de S. Mangano. Belle comme un rêve de pierre, elle a revêtu le masque lisse des images hollywoodiennes (elle est l'épouse du producteur Dino de Laurentiis). C'est à proprement parlé pour PPP la gorgone de l'Industrie, la mère nourricière de la manne financière, dont on voudrait bien se déprendre, avec laquelle il faut bien coucher...

- Au niveau transtextuel, intertextuel, intratextuel et quasi obsessionnel (névrotique).

Voir le regard caméra inaugural de Silvana: elle nous regarde ou plutôt regarde PPP, comme si elle traversait la diègèse. Regard transdiégétique qui fixe et interroge l'auteur.

² voir par exemple ds folioplus les pages 48-49.

³ Dans cet entretien PPP ne distingue pas le Mythe du complexe d'Oedipe: "Je suis dans ce mythe jusqu'au cou, comme tout le monde direz-vous, mais je l'ai vécu d'une façon traumatique toute particulière".

PPP tisse une étrange continuité entre Marie/Suzanne Pasolini/ Silvana Mangano, comme si d'un film à l'autre l'énigme se relance et que jamais l'on ne sait ce que sait ou ne saura la mère et l'amante, et que le fils l'interroge sans relâche de films en films. C'est l'idée de Hervé Joubert p. 223-224. Dans une seule scène ajoutée au texte de Mathieu, le Christ et Marie (jouée par la propre mère de PPP) se voyaient sans se voir par un subtil et très dérangeant décalage fabriqué par le montage, comme une sorte de regard intérieur où la plus intime complicité était minée par le plus grand doute. La scène de l'arrivée des prêtres devant le palais d'Œdipe pourrait bien être une sorte de suite, avec chiasme: le christ de *Il Vangelo* était déjà PPP parce que Suzanne jouait Marie, tandis que Silvana Mangano est aussi la mère de PPP dans le prologue, autrement dit Suzanne. Marie était située en hauteur, voyait sans voir et peut-être sans être vue. Idem pour Jocaste qui se trouve derrière une fenêtre dans une tour au dessus des marches où Œdipe reçoit les prêtres. Le visage de Silvana Mangano est à cet instant le matériau d'une sorte d'effet Koulechov: son expression - en fonction des paroles entendus - reste indéfectiblement opaque; tandis que Œdipe s'adressant aux prêtres tourne son regard vers la fenêtre aveugle où se trouve Jocaste et le lit incestueux. Deux fois donc le même dispositif, comme si le fils (présent dans la scène en grand prêtre) posait, par dessus la tête de ses personnages, la question à sa mère et cherchait désespérément à capter son regard...

- Au niveau de la structure du film. Le film commence et se termine sur le pré, retour du même où se joue peut-être une conciliation ou réconciliation finale. Le pré et l'erba - Motif du pré (voir Hervé Joubert p. 225-226). Le pré c'est le ventre de la mère. D'aucun diront - avec les arbres et frondaisons décrites par un vaste pano au dessus de la prairie natale - le cocon de la mère, que l'on découvre comme une première vision subjective. Mais c'est aussi l'erba dans la poésie pasolinienne, l'herbe enivrante sur laquelle advienne les amours transgressives, la verueur sexuelle, signe d'énergie universelle. **Gageons que le motif subit ici une subduction, un glissement par rapport à son début.** Les plans de fin (sans Silvana et sa présence ambiguë), figure davantage le sein de la mère, de Gaïa, de la Mère-Terre, comme si la verueur initiale électrisée par la présence des jeunes femmes, avait disparu dans une sorte, sinon de catharsis, du moins de clairvoyance sans joie par le dévoilement de la totalité du parcours dans la vision panoramique ("Ô, lumière que je ne voyais plus, qui avant était en quelque sorte mienne, maintenant tu m'éclaires pour la dernière fois"). On sait tout; on ne vit plus: nous sommes coupés de la vie, nous n'en n'avons plus que la nostalgie. "La vie finit où elle a commencé", oui, mais avec un twist qui est que l'on retrouve ici, à l'instant de la mort, la Mère pure, la Mère seule - sans le frisson de l'ignorance et de l'amante. A comparer avec la fin de *La Machine infernale* de Cocteau: quand Œdipe va quitter Thèbes, accompagné d'Antigone, Jocaste reparait, morte et blanche. Mais elle n'est plus son épouse, *juste sa mère*. Ici aussi, ce que Œdipe reconnaît - au terme du parcours, du fait du parcours - c'est ce cocon, ce daïs, sa mère, toute mère, cette fin, sa propre fin.

Ainsi il n'y a pas de simple circularité: tout peut reprendre, mais reprendre autrement. L'éternel retour pasolinien n'est pas éternel retour du même, mais retour de l'autre dans le même. Autre dans le même à la faveur du maintien de l'énigme qui constitue un puissant levier. **La variation est un enjeu fort de l'écriture, de toute écriture, pasolinienne.**

2° Et sous le pré, le vert pâturage des amours homos:

Aussi le film est-il à dessein le lieu d'un *énorme* Twist par rapport à la pièce: Pasolini échange le féminin contre le masculin. Il dit lui-même: "La seul changement important, par rapport à Sophocle, c'est qu'à la fin j'ai supprimé l'intrusion des filles, parce qu'au fond, j'ai changé l'Œdipe lui-même. Les filles ne correspondaient plus à mon Œdipe, ni Antigone." ("Entretien avec PPP par Jean-André Fieschi" Cahiers du cinéma n° 195, nov.1967). De fait, il a mis symboliquement Ninetto à la place en Angelo (+ symbolisme chrétien). La tension homo elle est lisible aussi dans la scène d'amour avec la Mère et dans le "viol" du père qui prend d'autant plus d'importance que l'origine de la malédiction des Labdacides vient de ce que Laïos est tombé amoureux du fils du roi Pélopes à qui il a été confié, Chrysippe, qu'il enlève et viole (et qui finit par se suicider). Pélopes maudit alors Laïos dans le fils qu'il aura. La scène de meurtre filmée par PPP, rappelle l'origine du mal au moment de son châtement.

Quelque chose ici, tapis dans les images, depuis la restitution du premier regard capté jusqu'à la figuration de son dernier, cherche à dire comment s'invente le regard de l'homme-Pasolini par rapport au monde, comme une histoire du regard. C'est ici que se situe le véritable projet autobiographique de OR: il est une généalogie du regard du cinéaste. Et le propre de ce regard est d'être à la fois déterminé par la fascination et le rejet de la figure du Même. C'est dans le dialogue du Même et de l'Autre, de l'Identité et du Divers que s'invente la trajectoire artistique de Pasolini. Cette autobiographie se fait donc hétéro-portrait afin de mettre au jour la généalogie mythique et authentique du regard du cinéaste, de même que *Mes petites amoureuses* en constitue une à travers la figure du retrait ontologique du sujet face au monde. Tout l'effort du film va être d'essayer de sortir du même sans le trahir et d'y revenir par le détour de l'autre.

IV° L'aventure du destin; l'aventure du sens

A) Une passion de l'Enigme

Pasolini éprouve bien la tentation de cristalliser du signe, dans une sorte de tentation emblématique (de répondre par une signification univoque). Mais alors qu'il manipule des éléments assez systématiques, entre Freud et Marx, il ne cède jamais au systématisme et au systémique. Il se montre en cela plus moderne, et même post-moderne. La forme du film veille en effet à ne pas se refermer sur un sens définitif, à ne pas forclure, à ne pas boucler. **Elle est en cela fort différente de la Tragédie qui ferme et perpétue le destin**, le répercute. Le film est plutôt une boucle de Möbius, une suite et une série, qui invite au recommencement quand il s'achève, c'est une volte, une spirale, qui prend donc avec la structure irréductible du destin une liberté qui autorise le changement de registre. C'est une manière pour PPP de résister à toute tentation simple de signification univoque ou d'assignation du sens. Le film lui-même devient presque une allégorie d'Œdipe, il devient Œdipe ou du moins il fait comme Œdipe, mettant en échec les puissances médusantes du symbolique et de la sphinge. Car le

cinéma est du côté du réel, d'une écriture du réel par le réel qui toujours défie la simplification.

Au plan du cinéma autobiographique, l'on peut tisser des liens ici avec l'œuvre de Boris Lehman. *A la recherche du lieu de ma Naissance* (Narcisse tombe dans l'eau) ou *Tentatives de se décrire*. La vie et ses voltes, le réel, sont plus forts que le symbole, excèdent le symbole. Ici également **le symbolique est mis tenu en échec dans ce film**.

Pourtant des motifs sémantiques forts scandent et organisent le film. Florence Bernard écrit p. 187 que PPP "trace une ligne qui unit les signifiants et leurs emblèmes dispersés". Ainsi, on a plutôt dans le film des faisceaux de signes, que l'on peut apparenter à ce que Julien Gracq nomme des "images larvées". Elles sont irréfragables et irréductibles à un sens simple, et elles courent dans toute l'œuvre.

1 - D'abord, la vie de Pasolini, reflétée dans *Œdipe roi*, prend la forme de la figure même de l'énigme, maintenue comme bouche d'ombre et puissance sidérante à l'échelle de l'ensemble du film. Un détail qui disparaît et réapparaît est en effet au cœur du film: l'énigme de la sphinge. [Blanchot dans *L'Entretien infini* explique que Œdipe, en répondant au Sphinx, a tenu en échec la puissance médusante du symbolique et pénétré la sphère du savoir, et ce malgré l'ignorance de l'énigme de sa naissance.] Contrairement au Sphinx de la mythologie, le Sphinx de PPP ne propose pas d'énigme. Il attend simplement que Œdipe ose affronter l'énigme qu'il porte en lui et qu'il la dise ([scène 16](#)). "Il y a une énigme dans ta vie, qu'elle est-elle?" et Œdipe s'emporte. Pasolini n'accentue pas seulement ici le paradoxe inscrit dans le mythe (clairvoyance d'une part et manque de discernement d'autre part); il va plus loin: il sort carrément l'énigme du film, comme simple gadget symbolique, pour mieux le réintroduire au niveau macro, comme une image larvée qui apparaît lentement/transpire au niveau de l'ensemble de la structure du film. **En effet, c'est toute la trajectoire d'Œdipe roi qui prend la forme de l'énigme (enfant, homme, vieillard)**, en annexant à son substrat mythique l'autobiographie de l'auteur et en la configurant en un schème mythique. Pasolini-Œdipe tue certes la S, mais il devient, en son lieu et place, une incarnation vivante et manifeste de l'énigme. L'enjeu est bien de substituer à l'énigme abstraite et aux puissances du symbole (réservées aux initiés) l'énigme sidérante d'une vie d'homme, de toute vie d'homme. L'énigme devient intime et personnelle (le mystère qu'il y a en tout homme) ET universelle (ce qui relie tout homme). PPP tient ainsi ensemble les deux bouts d'une transformation corrélative: incarnant le mythe par l'intime, et universalisant sa propre vie à la dimension du mythe.

L'on assiste ainsi - entre les différentes parties du film frottées entre elles, comme si le film jouait de ce mélange actif, de cette formule chimique/magique - à l'inversion des qualités réciproques du mythe et de la vie de Pasolini. Dans ce mélange instable, la vie de Pasolini n'est plus seulement celle de l'homme Pasolini, mais de tout homme, ou de l'Homme, du fils de l'homme, **ouvert au monde par l'aventure même de sa tentative de définition**, ouvert aux sens et à la polysémie par les moyens même du mythe et du cinéma (qui passe par le réel).

2 - **Motif de la rencontre** (Hervé Joubert p. 225) + puissance de déferlement de l'autre. Cela libère le pouvoir du regard rétrospectif: regard en arrière (ici Œdipe croise Orphée), regard "arrière" qui ouvre la porte des pulsions. Voir le regard de Œdipe et Jocaste dans la chambre lorsqu'ils s'apprêtent à rejoindre le Lit. Goût de la vie et de Origines.

3 - Motif du "meurtre du soleil" (cf Godard dans *A bout de souffle*) et de l'éblouissement.

Scène décisive du meurtre du père. **Voir 39' 38" à 40' 25"**. Précédée par toute une série d'éblouissements. Ici marquée par faux raccord (180° + changement d'axe) = on rompt avec l'ordre. Et surtout, c'est le Soleil qui est tué, éclipsé (ne réapparaît pas en fin de plan). Cf Godard dans *A bout de souffle*, Belmondo tire sur le soleil.

Le film vise de manière provocatrice ce déferlement de force et ce blasphème primordial, qu'il semble réactiver au moment où la Civilisation sombre (voir la collusion du capitalisme et néo capitalisme dans *Porcherie*). Selon, PPP il importe de réactiver la puissance inaugurale du sacrilège mythologique pour une refondation. Il y a une portée quasi dada dans ce geste. Hypothèse: l'on est plus ici dans Icare revisité que dans Œdipe: contre les puissances du demi-jour et de la pénombre, contre les semi-explications (les idéologies, y compris marxistes), il faut risquer une calcination du regard, un éblouissement: se brûler le regard plutôt que de supporter les simulacres. **Voir les moments dans le film où la "reconnaissance" progressive de la Vérité par Œdipe est figurée: il se mord, et la révélation est soutenue par des travellings avant/ tels des zooms rapides sur le sujet: la conscience choisit de voir, de regarder la vérité en Face, d'affronter le Jugement.**

=> **La figure d'Œdipe est ainsi réinterprétée, presque retournée, pour porter une sorte d'héroïsme nietzschéen.** Cela rappelle comment, à l'époque romantique, Dom Juan, Faust, etc... devenaient des maudits magnifiques. Œdipe chez PPP devient celui qui, tel un christ "humain trop humain", prend sur soi, pour tous, de soutenir ce regard insupportable en soi et en arrière, prend le risque de se retourner et d'affronter ses zones obscures intimes, pour offrir au monde via le cinéma une **Passion du regard**, de sa clôture vers son ouverture finale. Cette humanisation ultime du calvaire christique, PPP la mettait déjà en scène dans *La Ricotta* (avec le larron qui s'étouffe) et avec Accattone: qui souffre jusqu'au bout la descente aux enfers de la récidive pour offrir une chance à Stella de conserver son innocence.

Tous ces motifs convergent. Le film se donne ainsi comme une pédagogie du regard et de la clairvoyance, contre l'emprise des images médusantes. Contre la demie-vue, le détournement d'attention et le spectacle gratuit, contre le refus de voir, le film déploie une efficacité active du sombre et du clair, et de la cruauté infligée au regard. Le cinéma est cette obscurité où la calcination du regard peut avoir lieu, comme un temple de la révélation. Il faut parfois se brûler les yeux pour voir: il ravive en cela le motif traditionnel de la catharsis et impose par le cinéma la nécessité d'une Cruauté moderne (cf Arthaud ou Greenaway dans *Baby of Mâcon*).

B) Le Sujet, le Mythe et l'Histoire

Dans cette perspective, le film propose bien une trajectoire de sens. Mais, fidèle à ce qu'il est, elle n'est pas linéaire et applicative, comme une simple parabole. C'est au contraire dans la mise en échec, ou plutôt dans le revers et la déception de la parabole que se renoue un sens.

Pasolini pose de fait une question qui le met dans le sillage profond de ce qui constitue l'essence de la pièce de Sophocle: l'interprétation religieuse et sacrificielle du mal social. Il la prolonge et lui est en cela fidèle en offrant une nouvelle portée. Les causes exhumées ne sont pas les exactement mêmes, quoiqu'on puisse considérer qu'il en fait une transposition à des enjeux politiques (il faut regarder en soi et dépasser l'aveuglement pour les masses) et surtout la manière d'y remédier (pas une catharsis traditionnelle).

L'on peut en effet identifier et lire l'aventure humaine et politique de PPP dans l'aventure de son héros mythique, comme une allégorisation ou métaphore mythologique de son propre destin humain et politique. C'est la thèse de Barthélémy Amengual dans son article célèbre p. 97. **PPP trouve dans le mythe les moyens de dire sa propre déception et désaffection par rapport à l'Histoire; mais ajoutons - et c'est là l'essentiel - qu'il y trouve aussi corrélativement les ressources pour les dépasser.** Le film n'est pas que message et autofiction du poète en révolutionnaire aveuglé, il est rituel performatif en ce qu'il offre les moyens même du dépassement de sa littérarité.

- Le "dit" du film peut en effet se traduire ainsi: Science et Raison ont armé le jeune PPP des armes de la dialectique et de la liberté et l'ont poussé dans l'Histoire à la rencontre de la vérité et du destin. Alors l'impensable s'est produit, la terrible révélation que le monde n'est pas ce qu'on disait, ce qu'on attendait. La Révolution s'est affirmée leurre et piège. Le sujet s'étant uni à sa mère - mère/Histoire, Résistance, militantisme, praxis politique, à ce qui lui a donné naissance et conscience, sans sortir de son giron - il s'est retrouvé seul et comme enfermé dans ce qui apparaît bien comme un cercle fermé "idéologique", aveugle et castré de toute foi en la raison, en la Révolution. Ainsi en 1964, trois ans avant *Œdipe Roi*, PPP abjure et confirme bien cette "thèse" en reconnaissant ses errements passés ("dix années ridicules"), et en renonçant au marxisme, et tel *Œdipe à Colone*, en "s'adjugeant toute l'innocence de la vie future". Les 3 séquences de l'épilogue résument cette parabole: jeunesse bourgeoise, jeunesse communiste, maturité désespérée.

- Disons pour prolonger qu'à la racine de la désaffection de PPP à l'égard de l'Histoire et de la dialectique de l'Histoire se trouve trois/ quatre fatalité. Voir Barthélémy Amengual p. 92-93. Une fatalité sociale: sa classe a fait son temps. Une impuissance historique: la politique à laquelle PP croyait n'a même pas commencé de changer. Une incompatibilité de classe: un bourgeois cultivé ne sera jamais un plébéien humble et innocent. A cela s'ajoute une pente secrète: la fameuse nostalgie du passé pasolinienne qui lui fait considérer que désormais seul le mythe sera réaliste car il englobe la totalité non hiérarchisée du réel. Et il est nécessairement antidialectique, anti-hégélien puisque "la nature ne connaît pas les

"dépassements"; tout se juxtapose en coexiste"⁴. "La thèse/ Et l'antithèse coexiste avec la synthèse: voilà / La véritable trinité de l'homme ni prélogique ni logique/ Mais réel."⁵

Pourtant, tout ne se clôt pas à ce constat et à cette aporie. Il y a d'ailleurs un débat critique pour savoir s'il y ou non catharsis dans ce film. S'il n'y a pas catharsis au sens classique, il y a un dépassement de l'impuissance et de la déception du Savoir par les vertus mythiques de l'innocence ou les vertus de l'innocence mythique que le cinéma déploie et met précisément en œuvre avec *Œdipe roi*. Cela se joue à différents niveaux.

Au plan diégétique et sémantique, le film travaille à ne plus rendre incompatible innocence/ignorance et devoir de savoir. Il les place sur une sorte de trajectoire parabolique figurée par le parcours même d'Œdipe où ils ne sont plus exclusifs l'un de l'autre. L'enfant ne sait pas; lorsque Œdipe sait, il est trop tard, mais le film lui fait retrouver une forme d'ignorance sacrée: dans les rues de Bologne, il est un nouveau devin. Ainsi, les personnages de devin / ou de grands prêtres forment à dessein un continuum sur le curseur de la connaissance: Œdipe finit par rejoindre Tirésias, tandis que PPP semble être tous les personnages à la fois, jusque et y compris le Grand Prêtre. C'est cette question qui semble avoir le plus intéressé PPP dans la lettre de Sophocle. Il s'en explique à Oswald Stack, que cite Marc Gervais: "Chez Sophocle, c'est cela qui m'a le plus inspiré: le contraste entre l'innocence totale et le devoir de savoir. Ce n'est pas tant la cruauté de la vie qui produit des crimes que le fait que ces crimes soient commis parce que les gens n'essaient pas de comprendre l'histoire, la vie et la réalité"⁶. **Le film ménage ainsi le dialogue sans fin entre Ignorance et désir de Savoir. Et c'est là où se justifie sa structure spiralaire et non sa linéarité de tragédie.** A la faveur de la boucle de fin qui renoue avec le début, l'amer Savoir chèrement conquis qui n'exclut pas l'innocence retrouvée, l'enjeu du film est bien de garder vif le contact entre l'homme mûr et l'enfant qu'il fut, d'entretenir **par delà le désenchantement** le dialogue permanent entre PPP/Sophocle qui sait et le personnage/Œdipe qui ne sait pas encore, entre l'Age d'homme et l'enfance, afin que soit reprise depuis le début, et avec le même enthousiaste, l'aventure humaine de la connaissance, dans laquelle l'on est invité à redevenir tour à tour tous les personnages à la fois sur le cursus du Savoir: l'enfant (qui ne sait pas), l'homme (qui sait trop), le vieillard (qui ne sait plus).

Il s'agit bien, par ce dialogue réellement entretenu, de garder le lien avec la Vie non hiérarchisée, la Vie à sa source, magmatique. Par delà la Nostalgie, c'est Elle qui est recherchée et célébrée par PPP, c'est Elle la vraie Mère du film. Mais cela va plus loin qu'un effet de structure. **La force vraie du film, sa souveraine beauté et réussite, c'est d'avoir su trouver - dans l'attrait et la fascination exercés par son matériau brut, par son support, par ses séries "magmatiques" non hiérarchisées, par ses tensions non résolues, par ses**

⁴ Jean Duflot, Entretiens avec PPP, p. 64

⁵ Jean Duflot, Entretiens avec PPP, p. 158

⁶ Marc Gervais, *Pier Paolo Pasolini*, p. 77

rencontres et ses aléas, par sa prise en charge "documentaire" d'une humanité des premiers temps, par le cinéma et son langage premier indexé sur le Réel, par la mise en jeu de l'inconscient fantasmatique de son auteur afin de dépasser le jeu et d'ancrer la parabole sur du Vécu - d'avoir sur trouver les moyens de cultiver une jeunesse, un magnétisme dionysiaque, une attraction concrète des origines, qui prime sur l'élégie et la déception, assez pour relancer à la fois le désir de savoir et l'énergie vitale. Le dispositif du film est bien d'avoir su s'enraciner dans le mythe et sa vision de Totalité renouvelée pour contrer les déceptions de l'Histoire, en offrant le recours d'un ressourcement actif et d'un éternel nouveau départ. **La forme du film va plus loin que son message, comme si l'un passait outre l'autre, l'excédait, la débordait, ou comme si la matière du film réanimait la passion de la Vie et le désir des origines, là où son intelligence était déjà passée du côté d'une maturité déceptive.** PPP tient ensemble ces deux fils comme deux Ages simultanés de l'Homme (à la fin et au début de l'histoire), plaçant son *Œdipe roi* sur le seuil ténu entre renaissance et bilan/vision panoramique.

Ainsi, le film est comme un rituel de renouement avec la Vie. Nous disions plus haut déjà que PPP plaçait tout son effort artistique dans "un sens de l'exclusion qui n'ôte pas l'amour de la vie mais l'accroît" (*Cinéaste de notre temps*). Disons pour finir que le geste même d'adaptation d'un "classique" des origines de la Littérature ne compte pas pour rien.

C) Adaptation et RABBIA : l'horreur de la copia

Dans ce dispositif, le geste même de l'adaptation n'est pas anodin et prend une portée forte, quasi politique (au sens de Rancière, délier les polices et repartager le sensible). L'enjeu est double : passer de l'un (autobio) à l'universel de l'homme comme on vient de voir, et passer de la copie (petite bourgeoise) à la sollicitation du pouvoir primitif de la transgression de la copie.

Un détour par un autre film s'avère nécessaire. L'on peut se référer à la fable inversée de *La Riccotta*. Le "bel ouvrage" d'adaptation du tableau de Rosso Fiorentino auquel tente de se livrer en abîme dans le film le réalisateur (Orson Welles) et la production très "autorisée" tourne au fiasco et à la farce; tandis qu'en marge le calvaire réel d'un figurant crevant de faim et finissant par s'étouffer sur la croix avec de la riccotta volée, passe du burlesque au sublime. C'est ce larron - dont la passion est de mourir à force de trop bouffer de Ricotta, en parallèle de la Passion officielle - qui est porteur du vrai message christique. Nous ne sommes pas ici devant un blasphème mais dans un ressourcement du sacrifice christique, par le bas. Il y a bien un danger de l'adaptation du tableau, de la pièce, de la culture officielle: celui de la reproduction, de l'enfermement, de la belle copie qui ne saisirait que la lettre et l'extérieur pour satisfaire à un réquisit de culture bourgeoise.

Dans *Cinéaste de notre temps*, 2'30", PPP ouvre le documentaire avec une anecdote/leçon extraordinaire: il dit qu'il aurait voulu renoncer par rage, "rabbia", à la nationalité italienne, comme signe de protestation, de révolte, contre la "petite bourgeoisie italienne qui est mon

milieu". Il dit que faire du cinéma pour lui, plutôt que de la littérature, s'autoriser ce "changement de technique caractéristique de l'obsession", c'est manifester cette rage, c'est renoncer à la langue italienne, renoncer à la littérature et à son implicite de déterminisme socioculturel: "Dans mon cas, j'ai renoncé à la nationalité italienne, comme une sorte de protestation". Il avait déjà fait cette sortie dans sa jeunesse avec le frioulan; la langue écrite du langage de la réalité qu'est le cinéma lui permet de rééditer et accentuer cette sortie de classe et d'univers de référence, vers l'universel. Il dit qu'il est l'un des seuls en Italie à avoir une sorte de rage qui ne soit pas "petite bourgeoise". "Ma forme de rage, inclassable et merveilleuse est l'une des seules qui existent en Italie" (50)

Le motif du film et l'aventure même de l'adaptation de Sophocle seraient alors les suivants: la quête d'une ouverture du sujet contre les puissances de la clôture et de l'endogamie, par les moyens même de la quête que permet le cinéma et le geste même de l'adaptation/transposition: le cinéma ouvre au réel et à l'autre, au peuple, aux visages, à l'altérité, à la divergence, à l'impureté inaugurale. L'enjeu est bien la contamination du sujet par le réel (la subj ind libre), la réception des voix autres et les forces initiales élémentaires. Il faut réanimer cette Rabbia. Le film serait donc l'histoire en abîme du pouvoir libéré par l'adaptation même de la pièce *en* film, du passage d'une écriture en mots à une écriture *en* choses, de la sortie de la bourgeoisie (et de la culture classique) par le meurtre symbolique du père et de sa classe sociale (et culturelle). Pasolini devient un Oedipe canaille et prosaïque, un larron pilleur de la Culture italienne plus christique que le christ.

=> c'est bien la rencontre avec les forces du mythe (qui excèdent celle de l'Histoire) qui se joue ici : d'un Pasolini confit dans le verger de sa mère qui en tuant le père, naît au peuple et à l'autre. Le complexe d'Œdipe est retourné et converti fantasmatiquement en trajectoire politique vertueuse.

Ainsi, le film peut être compris comme l'allégorie de la tentative de réconciliation du sujet / moi et du monde. ça commence par une séparation (celle de la naissance) et son redoublement par la multiplication des écrans (projectifs, cinématographiques avec les surcadrages marqués du début, libidinaux, culturels, mythiques). Or ces écrans que figure le cinéma vont précisément faire médiation pour ouvrir le sujet et permettre une conciliation du moi et du monde, du sujet et de l'autre.

Le visage de Soi et l'Histoire doivent finir par se rejoindre, via la conciliation du mythe. Le visage du sujet et de l'histoire finissent par se superposer, comme si l'enjeu était bien un renvoi réciproque de l'un à l'autre, du visage de Soi et de la figure de l'Histoire.

Epilogue:

Le film (né du *Mépris*) trouvera un écho et un prolongement godardien dans les années 90, comme s'il y avait insémination constante de l'un et de l'autre. Via:

- *JLG/JLG* et la manière d'ouvrir des pistes, des séries, sans les refermer. Dispositif stéréoscopique.

- *Histoire(s) de cinéma*, histoire des rv manqués du cinéma et de l'histoire, qui se terminent sur le visage, sur le portrait de JLG.

Renaud Ferreira

IGEN lettres - cinéma

Références:

Bathélemy Amengual, "Quand le mythe console de l'histoire: Œdipe roi", *Etudes cinématographiques*, 109-111, Pasolini (I), Paris, Minard, 1976, p. 74 à 103. **Essentiel.**

Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, en particulier le chapitre 5: "Trilogie antique", pp. 209 à 233.

Florence Bernard de Courville, *Œdipe roi de Pasolini, Poétique de la mimésis*, Paris, L'Harmattan, 2012. **A utiliser avec précaution.**

Citations de Pier Paolo Pasolini:

"Le cinéma me permet de maintenir le contact avec le réel, un contact physique, charnel, je dirais même d'ordre sensuel" in "Le gisement mental", *Entretiens de Jean Duflot avec PPP*, Paris, Belfont, 1970, p. 17.

"J'ai voulu présenter le mythe d'Oedipe comme quelque chose se situant en dehors de l'histoire. L'histoire d'Oedipe est un fait métahistorique. Et dans ce cas, métahistorique correspond en fait à préhistorique." in "Rencontre avec PPP", Jean Narboni, *Cahiers du cinéma N° 192*, juillet-août 1967).

"Quand je fais un film je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fût en imminence d'explosion". Pasolini dit plus loin: "Mon amour fétichiste pour les "choses du monde" m'empêche de les voir naturelles. Il les consacre et déconsacre une à une" in "Langue et paroles", *Entretiens de Jean Duflot avec PPP*, Paris, Belfont, 1970.

"Je parlais de recul humoristique. Je pourrais aussi bien parler d'esthétisme de l'image ... **un mélange inextricable d'abandon à la force du mythe, en même temps qu'une grande**

résistance contre lui" in "Entretien de PPP avec Jean-André Fieschi", *Cahiers du cinéma*, n° 195, novembre 1967.

"Je suis une force du Passé
Tout mon amour va à la tradition
Je viens des ruines, des églises,
des retables d'autel, des villages
oubliés des Apennins et des Préalpes
où mes frères ont vécu.
J'erre sur la Tuscolana comme un fou,
sur l'Appia comme un chien sans maître.
Ou je regarde les crépuscules, les matins
sur Rome, sur la Ciociaria, sur le monde,
comme les premiers actes de la Posthistoire,
auxquels j'assiste par privilège d'état civil,
du bord extrême de quelque époque
ensevelie. Il est monstrueux celui
qui est né des entrailles d'une femme morte.
Et moi je rôde, fœtus adulte,
plus moderne que n'importe quel moderne
pour chercher des frères qui ne sont plus."

Traduit de l'italien par Olivier Favier. Extrait de *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.