

Œdipe roi – Sophocle et Pasolini

Le corps et sa représentation dans la pièce de Sophocle et le film de Pasolini : une proposition de séance

Quels objectifs ?

Faire ressortir des problèmes didactiques

- Difficulté de circuler entre les deux œuvres lorsqu'un motif est plus présent dans l'une des deux œuvres. Difficulté avec ce programme, risque d'évacuer facilement une des deux œuvres et de ne pas circuler. Notamment, risque de laisser de côté Sophocle...
- Importances de varier les modes de convocation et de circulation entre les deux œuvres. Quelles activités proposer aux élèves ? comment faire travailler les élèves sur ces questions ?
{Quelle durée pour les extraits vidéos ? Combien de diffusions ? Quelle finesse doit-on attendre dans l'analyse filmique ?}
- Difficile de parler de théâtre et du corps au théâtre en l'absence de représentation théâtrale de référence. Nécessité d'en montrer une ? laquelle ?
(voir proposition compagnie Iphigénie)

La question du corps et de sa représentation, en particulier le corps martyrisé, peut être une entrée qui permet de circuler de manière intéressante dans les œuvres avec les élèves.

Quel point de départ pour les élèves dans la réflexion sur la représentation des corps ?

Que proposer pour les élèves ? Faire réfléchir à partir de la question du corps à la différence entre les deux arts.

A. Le corps au théâtre et le corps au cinéma

Le corps, notion qui peut être point d'accroche possible avec les élèves pour une réflexion sur l'objet d'étude et la question de l'adaptation. Ce programme pose une question assez différente des programmes antérieurs dans la mesure où le texte qui est adapté n'est pas seulement un texte, mais un texte de théâtre, un texte qui se trouve actualisé par sa représentation, qui ne trouve son sens que dans la représentation.

Il s'agit d'amener les élèves à repenser le texte de Sophocle comme un texte de théâtre par plusieurs moyens : en évoquant les conditions du spectacle tragique grec, en développant dans le texte les potentialités scéniques, en parcourant les adaptations pour la scène.

Par ailleurs, il existe de nombreuses adaptations filmiques de pièces de théâtre, qui posent des problèmes spécifiques par rapport à l'adaptation romanesque. Notamment, comment se démarquer du « théâtre filmé », hantise du cinéaste. Cf. texte d'André Bazin « Théâtre et cinéma » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (antérieur au film), qui évoque une bonne et une mauvaise manière d'adapter le théâtre pour le cinéma. Il prend le contrepied des critiques qui voient dans l'effacement du théâtre filmé la réussite d'un film, et voit dans l'ostentation de la théâtralité une clé de réussite et non pas de trahison du cinéma (intéressant dans le cas de Pasolini) Il pourrait être intéressant de comparer avec d'autres exemples de théâtre adapté. Pour rester dans l'adaptation de la tragédie antique, *Antigone* de Straub et Huillet ?

Faire réfléchir les élèves sur les points de convergence entre théâtre et cinéma.
Deux arts qui ont recours à l'acteur, à l'incarnation par l'acteur

Si les deux arts ont recours à l'acteur, le corps de l'acteur n'est pas équivalent au théâtre et au cinéma, le rapport au corps de l'acteur est extrêmement différent.

Présence réelle contre présence à l'écran. Evidences qu'il est bon de rappeler pour les élèves comme point de départ.

Le rapport au corps sera différent aussi au théâtre dans le temps, selon les différentes conceptions de la mise en scène et du spectacle. Evolution du rapport au corps de l'acteur au fur et à mesure de l'évolution du théâtre. Qu'en est-il à l'époque de Sophocle ? Heureusement, on a une idée de la représentation à l'époque de Sophocle, même imprécise, et on peut commenter certains aspects de la représentation tragique qui sont liés au corps de l'acteur. De ce que l'on sait du théâtre grec et de sa représentation : le spectateur est à au moins 50 m des acteurs. L'acteur est chaussé de cothurnes, porte un masque (mais le sujet est soumis à controverse). Le corps est vu en entier, il est silhouette, il signifie par sa posture. Le corps de l'acteur est support du costume et de la parole. Le masque porte la voix. Dimension chorégraphique de la représentation aussi par le chœur. Inscription différente des corps dans l'espace de la scène. Par exemple, les émotions ne peuvent s'inscrire sur les traits du visage en raison des masques. Mais les silhouettes sont significatives. Ainsi, sur quoi commence la pièce de Sophocle ? Le début de la pièce évoque des corps agenouillés devant le roi, accablés par le malheur (« nous voici blottis au pied de tes autels », « le reste de la nation [...] est prosterné sur les places », « si nous nous agenouillons devant ton foyer », il s'agit d'un peuple courbé et que le roi doit « redresser »¹). Il est bien question de représenter l'abattement des Thébains par une posture corporelle dans cette scène de supplication (motif courant de la tragédie, cf *Les Suppliants*). La silhouette semble primer dans le théâtre grec ; de plus, chez Sophocle qui introduit un troisième personnage, plusieurs personnages étaient destinés à être joués par un même acteur, par le biais d'échange de masques. Le corps de l'acteur serait donc plutôt un support de voix qu'un corps de chair ? On pourra rétorquer que chez Pasolini aussi, plusieurs personnages sont joués par les mêmes acteurs, mais précisément, il joue de cette confusion, et cette identité des corps de la mère/Jocaste, et du père/ Laïos, doit être visible et non masquée, alors que chez Sophocle le personnage antérieur doit se faire oublier dans le nouveau masque. Par ailleurs, le texte de la pièce est destiné à être assumé successivement par des corps différents au fil des représentations.

Quelles différences avec le corps de cinéma ? Un corps définitif : une fois le film fini, le corps de l'acteur est à jamais associé à l'œuvre. Au cinéma, pas de présence réelle du spectacle vivant, mais inscription du corps à l'écran de plusieurs façons. Paradoxalement, même si l'acteur n'est pas là, il a un mode de présence plus charnel. Le corps peut être montré de près. Il paraît comme chair, comme peau (y compris suante, comme le visage de Créon). Incarnation au sens propre. Dominique Noguez, dans son article « L'Œdipe de Pasolini » évoque ainsi la « présence de la poussière, de la sueur, insistance sur le terreux, le pelieux (la chair pasolinienne est peau, surface opaque et non lisse, non nécessairement

¹ Sauf mention contraire, les citations sont de la traduction de Debidour

propre – c'est le contraire de l'enveloppe blanche, lisse, presque fondante et quasi diaphane des chairs hollywoodiennes » (discutable pour Jocaste cependant)

Le corps est saisi de près, mais aussi fragmenté, possibilité d'en isoler des parties. L'importance du visage est tout autre, par exemple. On peut penser ainsi au rôle hiératique et muet de Jocaste, dont un regard baissé ou une lèvre mordillée sont captés au plus près et sont significatifs. On peut penser également au geste d'Œdipe se mordant le dos de la main, à chaque fois qu'il est confronté à son destin, geste que l'on retrouve à six reprises dans le film, en plan rapproché le plus souvent. Gros plans emblématiques d'ailleurs chez Pasolini, souvent gros plans de face, peut-être une des figures les plus emblématiques d'une grande partie de son cinéma, qui est un cinéma de visages (cf. *L'Évangile* avant). Probable que si on demande aux élèves le cadrage le plus employé, ou les plans qu'ils ont retenu, il s'agira des gros plans d'Œdipe ou de Jocaste. Formule de Bergala dans « Pasolini, pour un cinéma deux fois impur », c'est « un cinéma condamné à buter sur la sacralité du gros plan, du visage, du détail dilaté »

On peut aussi se poser la question du choix des acteurs et d'un corps particulier, définitif : Franco Citti, Silvana Mangano (la mère et épouse déjà dans le court-métrage *La Terre vue de la lune* et au statut de sex-symbol), Franco Citti peintre en bâtiment repéré quelques années auparavant. Cf Jean Claude Biette, qui fut son assistant : « Je pense que la grande force du cinéma de pasolinien vient avant tout de son génie du casting ». Pasolini joue de la différence des peaux, peau hâlée d'Œdipe contre pâleur de Jocaste. Vitalité et énergie bondissante de Ninetto Davoli dont le choix est aussi significatif dans l'autobiographie. Pasolini joue avec le corps réel de l'acteur, qui devient signe (ce que Pasolini appelle « écriture de la réalité avec de la réalité »). Pour Pasolini, Ninetto est un personnage archaïque, pré-grec, comme il en parle dans ses poèmes ; c'est un sens de plus à donner au corps de cet acteur, en plus de la dimension autobiographique. Plus tard, dans les *Carnets de notes d'une Orestie africaine*, Pasolini commence par chercher les corps de ceux qui pourraient être Agamemnon, Oreste, etc.

En particulier, dans le cinéma de Pasolini, c'est une donnée essentielle. Le corps montré chez Pasolini dans sa dimension la plus triviale aussi. Dans sa recherche du primitif, du sacré débarrassé des oripeaux de la société bourgeoise et capitaliste, il recherche la dimension primitive du corps (sur lequel le pouvoir peut chercher à exercer un contrôle). Les corps sont ainsi aussi associés aux rituels dans *Œdipe roi*. Cf. Transe du groupe rencontré avant Thèbes, par exemple, ou tous les autres rituels évoqués : les corps emmaillottés, la Pythie, le mariage...

Thème central dans la poétique du cinéaste, notamment dans la dimension de la sexualité : de *Porcherie* à *Salo* en passant par la libération des corps de la *Trilogie de la vie*. Ainsi René Schérer écrit : « Chez le poète, cinéaste, romancier, journaliste et théoricien, tout dit le corps, part de lui, renvoie à lui. Que ce soit un corps éprouvé dans ses émois les plus informulables, dès la prime enfance, ceux des autres offerts au désir ou à la répulsion, ou cette part sensible et matérielle qui supporte l'incorporel du langage et le pénètre. Car le corps doit s'entendre, soit de l'individu de chair, soit comme composante de l'expression. Dans un cas comme dans l'autre, il n'est jamais objet parmi les objets ni simple organisme, mais signe.

Tout Pasolini est à comprendre dans le cadre d'une sémiologie générale dont le corps est la clef. Il n'y a que corps, que des corps ; le défaut des systèmes abstraits de la langue ou de la création artistique est d'oublier le corps, de même que le vice radical

de la société actuelle, le néo-capitalisme ou « société de consommation » est d'avoir réduit les corps à n'être que la copie d'un modèle imposé, écrasant sous le conformisme les singularités irréductibles par lesquelles le corps se manifeste et s'exprime. »

Donc un rapport au corps de l'acteur diamétralement opposé dans la pièce telle qu'on l'a représentée à l'époque et le film de Pasolini.

Mais on peut rapprocher de certains aspects de la représentation tragique la façon d'envisager le costume. Chez Pasolini, les corps liés au pouvoir, ou alors au sacré sont costumés et sont de lourdes silhouettes. Lorsque qu'Œdipe est roi et en situation d'exercice du pouvoir, son corps disparaît engoncé dans son grand costume, et le plan très large en fait une silhouette hiératique, ou bien le cadre serré montre un visage emprisonné dans une barbe et une couronne postiche. Justement, le corps est masqué, et se dénude ensuite dans la chambre conjugale. Pas étonnant que la représentation d'Œdipe en corps politique rappelle à ce moment le cérémonial du théâtre grec, politique et lié au sacré. Mais cette dimension prend une coloration ironique. On peut penser aussi aux masques étranges du Sphinx et de la Pythie.

Et qu'en est-il dans les mises en scènes modernes de Sophocle ?
Comparer avec une mise en scène contemporaine d'*Œdipe roi*

Proposition de séance pour les élèves

B. Le corps martyrisé et ses représentations

Mythe d'Œdipe particulièrement violent comme souvent les histoires reprises par la tragédie.

Quelles formes prend la violence exercée sur le corps ? Faire énumérer par les élèves les moments où le corps est l'objet de violence dans le mythe.

Les pieds liés d'Œdipe enfant, le meurtre de Laïos, la mort du Sphinx, les corps marqués par la peste, si les élèves ont le film en tête, le berger menacé par Œdipe, la mort de Jocaste, les yeux crevés (auxquels font écho les yeux de Tirésias)

Quand voit-on ces corps martyrisés dans les deux œuvres ?

Chez Pasolini, violence faite au corps omniprésente. Citation Florence Bernard de Courville : « Œdipe roi est un découpage de chair. L'insistance de la caméra sur les corps révèle sous la peau un corps fragmenté et palpitant : boucherie, porcherie, ricanement de gouaille, supplice, abattoir, exercice de la cruauté [...] L'insistance de la caméra sur les corps ne les centre plus mais les découpe » (*Œdipe roi, Poétique de la mimésis*)

Le corps martyrisé assure même en quelque sorte la structure du film : les jonctions entre le prologue et la partie mythique, et la partie mythique et l'épilogue se font précisément autour du corps maltraité. Transition de la partie autobiographique à la partie mythique sur les pieds de l'enfant. Le père serre les pieds de l'enfant, puis un faux raccord amène le plan du berger avec l'enfant. L'insert musical fait la transition de l'espace autobiographique à l'espace mythique. La partie mythique commence sur l'enfant suspendu, pieds et poings liés. Suivi de plans de ciel avec des charognards (les mêmes

que pour la peste ?). Le corps de l'enfant est menacé par la lame. Dans les séquences suivantes, on voit Polybe en écho lui froter les pieds et Merope l'appelle quand il part « mon petit pieds gonflés » (ce qui fait dire avec malice à une critique : « pourquoi Œdipe court-il autant dans le film de Pasolini ? »). Cette infirmité, qui donne son nom à Œdipe, n'est évoquée que comme trace dans la pièce (évoquée aux vers 1032 à 1034 « tes chevilles pourraient en témoigner encore. Ah ! cette ancienne disgrâce que tu viens d'évoquer ! Je t'ai délié : tu avais les pieds transpercés au talon »), alors qu'elle est un élément structurant chez PPP.

De même, la transition de la partie mythique à l'épilogue est liée à l'aveuglement violent d'Œdipe.

Peut-on dire que la violence faite au corps soit aussi présente chez Sophocle ? On peut partir de remarques simples : si la pièce fait référence aux mêmes épisodes, évoque le corps, notamment le bras sanglant, la violence n'est pas montrée sur scène chez Sophocle à part à la fin, où le Chœur laisse supposer que le spectateur voit les yeux crevés d'Œdipe (mais on n'en sait rien ! comment était-ce représenté ? le costume laissait-il cela où est-ce encore objet de discours ?). C'est le texte du Chœur qui suggère cela : « ô souffrance atroce à des regards d'homme », etc. Il était cependant fréquent dans la tragédie que le cadavre soit exposé au moyen de l'ecclème. Ici cadavre vivant. D'ailleurs parle de son corps comme d'un tombeau.

Mais à l'exception de cette scène, la violence exercée sur le corps est seulement chez Sophocle objet de discours. Dans la pièce de Sophocle, on parle du corps – mais peu, et dans le film, on le montre. Et on le montre de près ! La construction rétrospective et l'unité de lieu de la pièce expliquent cette différence.

Le film, qui reprend la chronologie linéaire du mythe propose le récit incarné, mimétique, de ce qui est l'objet d'un récit dans le texte de Sophocle. La transposition fonctionne en montrant ce que le texte de Sophocle évoque par les mots (sans en être pourtant une illustration référentielle.)

Le cinéma rend possible la coprésence des lieux lointains et des faits passés, et a la possibilité d'aller au plus près des corps. Tentation sur ce sujet de centrer davantage le travail sur le film qui donne à voir. D'autant que le martyre des corps résonne fortement dans toute l'œuvre de Pasolini (les crucifixions de *L'Évangile* et *La Ricotta*, à *Salò*). Trouver des solutions pour donner toute sa place au texte de Sophocle.

Pour circuler entre les deux œuvres, partir d'un moment où le corps martyrisé et souffrant est exhibé dans les deux cas : l'aveuglement d'Œdipe, et s'intéresser ensuite à deux autres scènes où il y a une différence notable : le meurtre de Laïos et la peste.

Analyse de la représentation de la violence de la scène finale

Faire relire la scène aux élèves (des vers 1237 à 1318) et visionner la séquence une première fois (y revenir ensuite pour des analyses plus précises). Ou l'inverse d'ailleurs ? Comment sont évoqués la mort de Jocaste et l'aveuglement d'Œdipe ?

Plusieurs éléments notables :

1) Extrême violence de la scène

a. Raffinement de cruauté dans la représentation

Cette horreur passe par des détails et métaphores dans le texte de Sophocle. Le valet : « De ce drame vous n'aurez pas connu le plus affreux : vous ne l'avez pas vu, vous. Je vais pourtant vous retracer, pour autant qu'ils se soient fixés en moi, les détails de ce que l'infortunée a subi. ». Effet d'annonce curieux : on nous annonce les détails. Raffinement de cruauté

Effectivement des détails, on en aura : « en s'arrachant à deux mains les cheveux », « il lui arrache les agrafes d'or qui ornaient ses vêtements, les brandit, et en frappe dans leurs orbites ses propres yeux », « à coups répétés – un seul ne lui suffisait pas – il se frappait les yeux en levant les paupières. Rouge, le sang giclait de ses prunelles sur sa barbe ; ce n'était pas un suintement sanguinolent qu'elles laissaient perler, mais une pluie pressée et noire, une grêle sanglante qui l'inondait ». On peut faire analyser aux élèves les métaphores, gradation et correction pour dire l'horreur.

Scène évoquée dans toute sa dimension, pas seulement visuelle. Le récit du messager, temps plus vide en scène, est compensé par le récit qui donne à voir et à entendre. L'horreur est suggérée par les cris : « il lance un hurlement affreux »/ « il pousse un rugissement affreux » « il crie »

Et Œdipe lui-même décrit ensuite ses souffrances aiguës : « Hélas, deux fois hélas ! Suis-je assez déchiré /par les élancements de ces plaies qui me vrillent/et par le souvenir de ces horreurs »

Récit du messager particulièrement vif, donne à voir et à entendre ce que le spectateur ne peut voir

On retrouve chez Pasolini cette même impression d'horreur, et la même composition le cadavre, les coups répétés, les hurlements, donnés à entendre chez PPP, avant la sortie d'Œdipe.

b. Plus grande sauvagerie chez Pasolini ?

Car chez Sophocle, le processus de la violence est évoquée dans un récit, ce que souligne le valet : « De ce drame vous n'aurez pas connu le plus affreux : vous ne l'avez pas vu, vous. ». Une version de seconde main. Récit des violences faites au corps perçues et racontées par un personnage extérieur à l'action. De l'effroyable acte d'Œdipe nous ne voyons que le résultat. De même, le corps de Jocaste est rapidement occulté chez Sophocle alors que sa matérialité blanche est exposée dans le film

Comment le corps est-il montré dans cette séquence ?

DVD

Le spectateur est renvoyé brutalement au cadavre de Jocaste par le montage. Retour d'Œdipe au palais. Travelling sur la marche d'Œdipe accablé, suivi par les soldats. Raccord regard sur les fenêtres de Jocaste, deux fois. Déclaration calme à la foule : « *Ora tutto è chiaro, voluto, non imposto dal destino* ». Comme s'il savait déjà ce qu'il allait trouver ? Puis transition brutale sur la chambre où on voit le corps de Jocaste au milieu du champ. Raccord dans l'axe, le corps de Jocaste est cadré de plus près, avant l'entrée d'Œdipe dans le champ en amorce en même temps que son hurlement. Se précipite sur Jocaste, sort du champ en se laissant tomber, et ce geste dénude le corps de Jocaste. Nudité précisément associée plutôt à leur faute. Dimension symbolique devant le corps nu de la mère, insoutenable (qui rappelle aussi le corps nu féminin offert juste avant l'arrivée à Thèbes, devant lequel Œdipe se mord la main). Mais cette mise à nu a aussi un rôle

narratif : sur le vêtement qui se détache, reste la broche avec laquelle il se crève les yeux. C'est le manteau dans ses mains qui permet narrativement l'enchaînement sur l'agrafe. Baisse les yeux, raccord regard. Les mains et l'agrafe. Sort l'agrafe comme une épée d'un fourreau. Aagrafe déjà présente comme une menace au moment où Œdipe couche avec Jocaste après l'avoir appelé « Madre » (1h24, cf photogrammes). Plongée sur le visage d'Œdipe, contre-plongée sur le corps de Jocaste avec léger travelling pour recadrer la corde. Œdipe avec en amorce les jambes de Jocaste. Sidération devant le corps nu et mort de la mère. Rapport des angles de prise de vue rappelle la relation mère-enfant ?

Le moment des yeux crevés proprement dit : filmé avec une dimension brute. Fondu avec une sorte de jump-cut. Dimension brute du montage. Recadrage fait apparaître les mains ensanglantées. Répercussion du cri par le montage : le panoramique sur le décor désert donne l'impression d'un volume immense. Un paradoxe : quoique post-synchronisé, et donc détaché du corps, le cri est organique, comme incarnation, dimension physique, de la douleur. Sans doute parce qu'expérience violente et physique en salle pour le spectateur aussi. Voir aussi le travail sur le son, le cri semble mixé avec un cri d'enfant à un moment.

Impression d'une plus grande violence et d'un tragique plus barbare chez Pasolini, par des moyens filmiques. Mais dans les deux œuvres, on joue cependant avec des moyens différents sur les limites de la représentation. Même Pasolini ne montre pas tout.

2) Des points communs dans la représentation de la violence

a. Une dramatisation dans les deux cas.

Ainsi récit en deux parties chez Sophocle : l'évocation de la mort de Jocaste est en quelque sorte retardée. Après l'annonce, le valet n'évoque pas vraiment sa mort, mais des lamentations « Après cela, comment a-t-elle péri ? Je ne sais plus ». Retardement, le corps martyrisé de Jocaste apparaît au moment où Œdipe le découvre, dans un deuxième temps : « là - oui, pendue – nous avons aperçu Jocaste balancée au bout d'un lacet qui l'étranglait » ; « voici le pauvre corps gisant ».

Gradation, présent de narration : récit éprouvant et dramatisé. Progression dans la découverte de l'horreur On ne donne pas tout de suite le corps de Jocaste pendu, alors que c'est le cas chez Pasolini.

Certes, chez Sophocle, l'action violente se passe hors-scène et nous n'avons accès qu'au récit et au résultat. Mais c'est très proche chez Pasolini, même si tout semble montré, en fait, l'action violente ne se passe dans le champ. Même jeu avec ce que le spectateur peut/veut voir (pulsion scopique, voyeurisme ? après tout, il s'inspire de Freud).

Ainsi, quand Œdipe se crève les yeux, le geste est montré hors-champ dans un premier temps. Pour le 2^{ème} coup : Œdipe de dos, les yeux sont hors-champ aussi. Pourtant extrême sauvagerie, en raison du geste que l'on voit même si on n'en voit pas le résultat, en raison du son. Evidemment il est plus facile de représenter ce geste violent de la sorte, mais Pasolini joue tout de même sur le dévoilement progressif. Œdipe titube, la caméra recadre et titube avec lui. Toujours hors-champ. Pause sur le curieux ornement du lit, figure grotesque, ironie.

Ensuite, voit-on tout de suite Œdipe avant qu'il soit présenté à la foule ? Précisément, on le donne à voir ensuite en plan rapproché et travelling, mais dans l'obscurité, jusqu'à la fin du travelling qui fait comme un fondu au noir. Est-ce une marque du discours

indirect libre ? Noir sur l'aveuglement d'Œdipe ? Puis on bascule de l'autre côté de la porte, dans la lumière. Effet d'attente, mains sanglantes puis on ouvre les portes (on peut rappeler la phrase du Chœur qui annonce la même chose : on garde une transposition : « Regarde, les vantaux du portail s'écartent ». On ne voit d'abord que les mains ensanglantées, mais le visage d'Œdipe se fait attendre. Raccord regard sur le messager, puis plan d'ensemble, Œdipe est encore une silhouette vers laquelle s'avance Angelo et dont on ne distingue pas bien le visage. Et c'est uniquement quand celui-ci tend la flûte à Œdipe qu'on voit la mutilation en pleine lumière. Mais pas encore de face, il tourne la tête en entendant les clochettes du messager. Gros plan sur Angelo qui joue de la flûte, plan rapproché sur les deux, et là Œdipe se tourne et on l'a face caméra, accompagné d'Angelo. Passage de relais au messager Angelo qui devient le guide. Aux orbites crevées d'Œdipe répondent les yeux grands ouverts d'Angelo, et la flûte le rapproche de Tirésias.

C'est à ce moment qu'intervient la transition avec l'épilogue dans un raccord dans l'axe volontairement faux, brutal, qui fait décrochage. Cécité moins violente mais tout de même présente chez le personnage de l'errant moderne. Cette fois, gros plan.

Par conséquent, on peut comparer la représentation de la violence chez Sophocle qui joue sur le dévoilement brutal, sur scène, d'une violence hors-scène relatée, à la gestion du champ /hors-champ chez PPP ? De la même manière on dramatise la découverte de la mutilation.

b. Réflexion sur le rapport du spectateur à cette violence et ce qu'on peut/veut voir

Précisément, c'est l'objet de plusieurs remarques du chœur : « Et alors, quelle chose atroce ce qui nous restait à voir ! ». Le valet et le chœur ne cessent d'insister sur le caractère insoutenable de la vision de cette violence et jouent sur ce qui est vu ou pas vu par le spectateur.

« Tu vas en juger par toi-même : regarde, les vantaux du portail s'écartent : le spectacle que tu vas voir ferait pitié au pire de ses ennemis !

[Entre Œdipe, aveugle, les yeux sanglants]

Le Chœur : « Ô souffrance atroce à des regards d'homme !/ Ô la plus atroce de celles qui se soient encore offertes à moi ! »

Le Coryphée : « Dans une atrocité dont on ne peut soutenir le nom ni le spectacle »

De même, la mise en scène de Pasolini semble nous faire attendre le moment de nous montrer l'horreur, et s'y dérobe en fait. Crée l'insoutenable par d'autres moyens, proprement filmiques, notamment par le montage et le montage son.

Insiste sur le caractère insoutenable ; qu'on ne peut pas voir, tout comme Œdipe se prive de la vue devant le spectacle insoutenable de sa faute.

3) Quel sens de cette représentation de la violence ?

a. Le corps meurtri signe d'une vérité qu'on a cherché à cacher

Chaque fois que la vérité est sur le point de se révéler, on maltraite les corps. Quand Œdipe est appelé par le joueur « Fils de la Fortune » dans le film, avec Tirésias, avec Créon, avec le Berger, il les menace physiquement. Les pieds d'Œdipe

rappellent son identité et sa vérité. Et à la fin la vérité lui crève les yeux. Œdipe rend son visage conforme à son masque en se crevant les yeux. Rappeler le sens de cette mutilation : Œdipe le fait lui-même plus loin en répondant à Créon : « Et après avoir ainsi dénoncé moi-même quelle tache je suis sur la race de Laïos, pouvais-je les regarder droit dans les yeux ? [...] Et s'il était possible de barrer le chemin de mes oreilles aux sons qui viennent s'y former, rien ne m'aurait retenu de verrouiller mon pauvre corps, de le rendre sourd, aveugle qu'il est déjà, car une conscience retranchée de ce qui l'assaille, c'est un doux refuge ». Dans le film : « j'aurais dû me percer les tympans pour mieux renfermer mon malheureux corps en moi-même [De fait, il est recroquevillé] et ne plus rien voir et ne plus rien entendre Qu'il est doux d'avoir l'esprit hors du mal. Vite, emmenez-moi loin d'ici. Emmenez cet homme qui vous fait peur. Il ne faut pas parler des choses impures. Ne pas parler, ne pas témoigner, se taire». Corps maltraité emblématique du malheur et de l'aveuglement humain chez Sophocle.

b. Une dimension rituelle chez Sophocle

Dimension sacrificielle. Voir analyses de Goyet dans les notes de la traduction Debidour. Œdipe à la fois victime et exécutant d'un sacrifice ; coups répétés car ceux de la communauté, qu'il évite de souiller en accomplissant lui-même le sacrifice. Equivalence de la souffrance physique et de la souffrance morale, cf. remarque d'Œdipe : « Hélas, deux fois hélas ! Suis-je assez déchiré /par les élancements de ces plaies qui me vrillent/et par le souvenir de ces horreurs ». Parallèle entre les horreurs commises et subies. Expiation, équilibre ? « tu portes double horreur », dit le Coryphée

Pour la catharsis. Corps souffrant sur scène comme manifestation du pathos (cf Aristote)
Comme objet théâtral il doit frapper la sensibilité

Cf Aristote, *Poétique*

« Il y a donc (...) deux parties constitutives de la fable, la péripétie et la reconnaissance ; il y en a une troisième qui est l'événement pathétique (...) ; l'événement pathétique est une action qui fait périr ou souffrir, par exemple, les agonies exposées sur la scène, les douleurs cuisantes et blessures et tous les autres faits de ce genre. »

Dans d'autres tragédies de Sophocle exposition du corps souffrant (*Trachiniennes*, *Philoctète*)

Pas de dimension sacrificielle chez Pasolini mais le pur effroi devant l'horreur primitive, la sauvagerie. Sorte de catharsis personnelle. Dimension psychanalytique. Expression de qqch qui ne peut pas s'exprimer par la parole. Œdipe refuse de résoudre son énigme, tue le sphinx. C'est d'une autre manière que l'énigme revient. La cité somatise le trauma. Explosion qui permet aussi le dépassement (passage à l'épilogue et prise de relais de l'amant après la mère).

⇒ A partir de ces pistes de réflexion sur la séquence finale, élargir pour confirmer les hypothèses et faire construire un plan.

Revenir avec les élèves sur les autres moments de violence faite aux corps énumérés. Avant d'être la victime de sa propre violence, Œdipe l'exerce sur les autres (par exemple dans le film, violence d'Œdipe contre le joueur alors qu'il triche)

Le meurtre de Laïos

Revenir au récit qui en est fait dans la tragédie de Sophocle. Ce qui est frappant, c'est qu'il y en a plusieurs versions dans la pièce. Dimension lointaine.

v. 122, v. 752 et 800

Le meurtre est raconté très brièvement mais de manière très dramatique : le cadre, l'arrivée des voyageurs ; chute « je les massacre tous »

Visionner l'extrait de la mort de Laïos avec les élèves.

Comment est représentée la violence du quintuple meurtre ?

Là encore, barbarie. Traitement onirique.

Que voit-on ?

On voit la main qui frappe, pas la victime. Victime hors-champ ou totalement à contre-jour. Corps désarticulés et parés de masques sans visage. Sauvagerie dans le visage déformé d'Œdipe et dans la répétition avec variation. Et dans le hurlement continu. Dimension sauvage et primitive.

Là encore, dynamique de dévoilement. Achève, encore hors-champ, le soldat sans visage. Le décasque. C'est un jeune homme, ensanglanté. Œdipe récupère son masque. Comme prise de conscience de l'horreur après la frénésie ? Choc de découvrir un jeune homme sanglant dans le soldat sans visage.

Sauvagerie d'Œdipe, moins bon roi et homme sage cf meurtre du sphinx pas de résolution de l'énigme. (visionner avec les élèves)

Amplification de la violence faite aux corps mais même si impression de grande sauvagerie, de primitivité, ce n'est pas seulement parce que le film montre au lieu de raconter, en tout cas pas pour l'aveuglement ni pour le meurtre, où justement se pose la question de ce que l'on peut ou pas voir

C'est aussi que l'enjeu est ailleurs : chez Sophocle, il s'agit de confronter les différentes versions du meurtre, afin d'en inférer ou non la culpabilité d'Œdipe.

Une autre violence qui n'est cette fois pas directe, mais dont la tragédie le fait responsable indirectement.

3^{ème} extrait : La peste 55mn

Voir description au début de la pièce de Sophocle. "Possibilité d'inverser l'ordre : les élèves seront sans doute marqués par le passage du film.

Montrer l'extrait avec la séquence qui précède, car ne prend son sens que dans le montage.

Prend place juste après la nuit de noces, qui est filmé par une alternance de champs/contrechamps et de plans du lit. Echange muet et sensualité.

C'est à la fin de la séquence que sont réunis tous deux dans les deux derniers plans (le plan du baiser puis le plan sur le lit avec changement d'axe).

Raccord d'une violence intense ! Crée une coupure nette d'Eros à Thanatos, un « coup de ciseau », dirait Florence Bernard de Courville, et induit aussi un effet de cause/conséquence,

Dimension ostentatoire de la représentation des corps abîmés. Cadavre putréfié au sol plein cadre. Elargissement du cadre et changement d'axe. Cadavre terreux comme le sol, dont les postures peuvent rappeler le Christ en croix. Alternance avec des contre-plongées du ciel écrasantes avec des charognards. Vision de cauchemar. Comme pour la séquence

finale, joue à la fois du choc (le montage cut) et du dévoilement progressif. Cf Plan où on voit un autre cadavre allongé, le déplacement de la caméra en découvre un autre, puis un autre, puis un autre. La caméra tremble et bouge. Aux corps succèdent des images du chaos : de nouveau visage putréfié. Cette fois, semble plus noble, plastron doré. On vient le voler. Pendus. Charognards. Des vivants, mais à la peau abîmée, accroupis. Le dernier plan de la séquence fait écho au premier (cf photogramme)

Transition avec le plan large où on s'approche d'Œdipe, avant l'intervention de Pasolini en prêtre, qui amorce la reprise de la pièce de Sophocle proprement dite.

On retrouve le même montage lors de la deuxième séquence où Œdipe et Jocaste couchent ensemble. Plan sur les mains qui défont l'agrafe, de nouveau transition avec les cadavres, cérémonies funèbres cette fois, corps emmaillotés de tissus multicolores. Alternance du corps engoncé des oripeaux du pouvoir et du corps nu ou à demi nu dans la chambre conjugale

Faire revenir les élèves sur la description de la peste dans la pièce de Sophocle. La peste est évoquée essentiellement à deux moments

Vers 23 « C'est que la cité , tu le vois toi-même, plie sous la rafale d'un ouragan, sans pouvoir lever la tête hors des abîmes de ce roulis sanglant. La mort est sur elle, enfermée dans le germe des récoltes de son sol. La mort est sur le bétail qui broute ses pâturages, sur ses femmes qui ne mettent plus au monde que des enfants morts-nés. Diabolique, incendiaire, foudroyante, fonce des cieux sur la ville une peste atroce qui fait de Thèbes un désert. Et le prince noir, le seigneur de l'Enfer, s'engraisse de gémissements et de sanglots...

Et dans le parodos v. 173 à 183n: Strophe II

Notre glorieux terroir
Ne se gonfle plus de récoltes ;
Les femmes n'accouchent plus :
Il n'est plus de relevailles
A leurs douleurs, à leurs cris...
Les mourants, l'un après l'autre,
Voyez ! comme un vol d'oiseaux
Qui s'éloigne à tire d'aile,
Sont balayés, par un souffle
Plus puissant que l'incendie,
Vers les bords inexorables
Du royaume où tout s'enfoncé.

Et antistrophe 2 du parodos

« Ces pertes sans nombre épuisent
La cité ; on abandonne
Sans les pleurer, sans les plaindre
Les corps gisant sur le sol
Où ils propagent la mort »

(Grosjean « Tout le peuple est malade »/ « La ville périt de tant de pertes/ sans même pleurer ceux qui gisent au sol/sans pitié pour ses morts contagieux »)

On peut commenter la transposition de la comparaison des Thébains morts avec des oiseaux. Cela donne chez Pasolini, dans ces plans de charognards quelque chose qui est à la fois une image et pas seulement : réalité narrative, menace des charognards et symbolique : image du destin qui plane.

Quelles différences dans le traitement de la peste chez Sophocle ? Une mention des corps abandonnés et de la contagion. Mais ce sur quoi insiste le texte de Sophocle est avant tout symbolique. Dans la parole théâtrale, la peste n'est pas une présence visible, mais décrite par la négative : absence de récoltes, absence de génération. Il s'agit de plus d'une description stéréotypée, doublement un discours. Ainsi les effets de la peste sont avant tout le coup d'arrêt porté à la génération : stérilité des femmes, du bétail, absence de fertilité des champs. Ne correspond à rien d'existant. Traduction de « loimos » par « le fléau » et non pas peste qui évoque quelque chose d'autre au spectateur de notre époque. Mais chez Pasolini, ce sens semble retenu, vu les cadavres dégradés. Le fléau chez Sophocle est donc à interpréter de façon symbolique en lien avec la souillure d'Œdipe. Pas de renouvellement. Lien direct avec la faute d'Œdipe qui a à voir avec l'engendrement précisément. D'ailleurs la fameuse souillure d'Œdipe semble être contagieuse : on l'écarte, elle se transmet

Au cinéma, ne va pas montrer l'absence de génération si ce n'est par l'aridité du paysage. Là, véritable différence dans la présentation des corps, réalité organique et pourrissante chez Pasolini. Dimension barbare qu'on peut rapprocher notamment de plusieurs scènes de *Médée* (le rituel du début). Associée aussi à l'aridité, à la rareté de l'eau, au désordre (le larcin).

CCI Comment Sophocle et Pasolini représentent-ils les corps martyrisés ? / Quelle place

- I. Une représentation extrêmement violente par des moyens différents
- II. Une violence qui prend des sens différents

Ouvrir sur la représentation du corps désiré/désirant

Possibilité de montrer un montage des différentes séquences du couple, en montrant les similitudes et la progression et en comparant avec la séquence du prologue

Ouvertures possibles.

Autre angle possible, avec des différences d'approche : l'aveuglement

Sujet bac : Comment Sophocle et Pasolini évoquent-ils l'aveuglement dans *Œdipe roi* ? (voir proposition document 2) Afin de travailler à la fois sur des questions esthétiques (la représentation de la violence) et sur des questions symboliques (interprétation du mythe)

Proposition

I. Une tragédie de l'aveuglement

- Aveuglement involontaire et tragique, Œdipe n'étant pas informé de l'identité de son père et de sa mère. Chez Sophocle, part à la recherche de la vérité

- Aveuglement volontaire : dans le refus de croire Tirésias, dans l'interprétation erronée du comportement de Créon
- Aveuglement de Jocaste qui tente de dissuader Œdipe de creuser l'enquête, et Œdipe ne voit pas la raison
- Aveuglement volontaire qui prend une autre forme chez PPP. Errance d'Œdipe dans le labyrinthe, geste de se voiler les yeux de plusieurs manières avant chaque embranchement de la route. Le sphinx : une énigme obscurcit ta vie : refuse de la résoudre
- Voir costumes : récupère le masque sans yeux des soldats
- Refus de voir la vérité. PPP : refuse l'énigme du sphinx

II. L'accès à la vérité passe par l'aveuglement au sens propre, la cécité

- Mise en scène d'une manière extraordinairement violente.
 - Double signification de la cécité
 - Ne plus voir ce qui est insoutenable (corps tombeau), et expier la faute, en exposer les stigmates avant de disparaître
 - La cécité permet d'accéder à une autre forme de vérité. Tirésias est celui qui voit. Dimension rendue aussi par la communication sans voix par les cartons dans le film. La Pythie aussi et le Sphinx. L'errant devient encore plus chez Pasolini le double de Tiresias, avec sa flute, et quand il parcourt l'Italie moderne. A la fin guidé, pas de retour vers l'origine sans cette violence
- Accès à la vérité de sa condition au prix de cette violence. Voir le retour sur le pré or Voit la lumière à la fin (citation d'Œdipe à Colone). Le messager décrit à celui qui ne voit pas (et nous spectateurs le voyons). Semble à nouveau voir le sens de son parcours, et le sens du mythe.
- (rapprochement possible avec la fin de *Blow up* d'Antonioni où des mimes jouent une partie de tennis imaginaire. Le photographe finit par voir La balle que nous ne verrons pas, mais dont on nous donne à entendre le son. Même dernier plan sur l'herbe verte.