

**Dans son adaptation cinématographique d'*Oedipe roi* de Sophocle, Pasolini ajoute un prologue. Quel sens apporte-t-il au film ? / 8 points**

La question se justifie car même si le prologue pasolinien est absolument inédit par rapport à la tragédie de Sophocle, il résonne en écho avec le texte grec et en constitue une transposition singulière.

**Modalités didactiques :**

- 1) Faire lire aux élèves quelques extraits de « Qui je suis » de P. P. Pasolini pour que les élèves soient capable d'identifier la dimension autobiographique du prologue.**
- 2) Visionner le prologue dans son ensemble pour percevoir son unité ( qui s'installe précisément dans la discontinuité) et son mouvement. Le visionner intégralement également pour observer le lien entre les séquences qui le composent et le dialogue dans lequel il se situe par rapport aux deux autres parties du film.**
- 3) Questions à poser : Où commence l'action ? Quand à peu près ? Quelle place semble occuper l'Histoire dans le prologue ? Quelles scènes trouvent un écho dans les deux autres parties du film ? Pourquoi à votre avis Pasolini a-t-il ajouté ce prologue ?**

La tragédie *Œdipe roi* de Sophocle commence et s'achève à Thèbes. Pasolini revisite le texte grec en encadrant la partie mythique d'un prologue et d'un épilogue italiens. Dans les dix premières minutes du film, le spectateur plonge au cœur de l'Italie des années 20, au moment de l'enfance pasolinienne ; la naissance de l'enfant, la séquence dans le pré, la fête à laquelle se rendent les parents laissant Oedipe-Pasolini seul et le geste violent du père sur les pieds de son fils forment les principaux moments du prologue. Ils donnent une couleur personnelle et autobiographique au mythe d'Oedipe et à la tragédie sophocléenne. **En quoi le prologue forme-t-il le moment originel et archaïque où se noue le destin tragique du personnage ?**

#### I) LE PROLOGUE TRANSFORME LE MYTHE D'ŒDIPE EN FABLE AUTOBIOGRAPHIQUE

Pasolini s'y livre à un autoportrait synthétique.

##### 1) Il met en scène l'Italie de l'enfant Pasolini

Le prologue est tourné dans la plaine de Lodi en Lombardie. Pasolini revient sur les lieux de son enfance en recréant le village de Sacile, à San Angelo Lodigiano, en Basse-Lombardie. Il l'affirme dans les *Cahiers du cinéma* en 1967 : « Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère une institutrice, c'est ma propre mère ». L'Italie du prologue est aussi celle de *Qui je suis* : « Je suis quelqu'un qui est né dans une ville pleine d'arcades en 1922. » Le pré du prologue est celui où « ma mère m'emmenait en promenade, lorsque j'étais enfant » déclare t-il encore à Jean-André Fieschi dans les *Cahiers du cinéma*, n°195. Pasolini nous replonge ainsi au cœur de son enfance.

Il en transforme un peu le cadre : le Milanais où a été tourné le début du film n'est pas le Frioule de Pasolini. Les saules de l'enfance pasolinienne deviennent des peupliers. Ces légers déplacements ne sont toutefois que liés aux contingences du tournage. Le prologue est bien de nature autobiographique jusque dans ses moindres détails. La robe de la mère et le costume du père en soldat de l'infanterie dans les années 1930 sont inspirés de photographies personnelles.

Les scènes elles-mêmes sont intimes et contiennent un caractère privé qui les distingue nettement du prologue thébain de Sophocle. L'enfant y figure avec sa mère et avec les autres femmes de sa famille ; le couple des parents se retrouve seul dans la chambre ; très peu de

personnes étrangères à ce cadre familial apparaissent dans le prologue. Contrairement à l'ouverture sophocléenne, aucune foule, aucune scène publique ne viennent s'inscrire dans cette entrée. Le personnage d'Oedipe devient lieu de mémoire pour Pasolini. L'absence du trio père, mère enfant résonne en écho avec l'enfance de Pasolini : il exprime dans *Qui je suis* son amour inconditionnel pour sa mère : « La chose la plus importante de ma vie a été ma mère » et sa haine du père : « mais notre inimitié faisait partie du destin, elle était hors de nous ». La rivalité et la jalousie du père à l'égard de l'enfant s'exprime à travers le regard hostile qu'il jette sur son fils : **(VISIONNER)**. Le panneau qui apparaît à 6'19 souligne également la rivalité : « Tu es ici pour prendre ma place dans le monde me rejeter dans le néant et me voler tout ce que j'ai ». + « Et la première chose que tu me voleras, c'est elle, la femme que j'aime....Déjà tu me voles son amour ». 6'54. Le mythe d'Oedipe devient lieu de recomposition de l'histoire personnelle.

Les plans de plus en plus rapprochés choisis par Pasolini font également ressortir l'intime : la naissance de l'enfant forme un recadrage par rapport au plan précédent ; un plan plus rapproché encore filme le nouveau né qui passe entre les bras des femmes de la famille. La technique de la caméra subjective analysée par Florence Bernard de Courville dans *Œdipe roi de Pasolini, poétique de la mimesis* plonge également le spectateur au cœur de l'intime : on y observe le petit Œdipe allaité par sa mère et on entre dans son champ de vision ; il n'y a pas de plans ou de gros-plans extérieurs qui nous rapprochent progressivement de l'enfant. On partage la vision d'Oedipe.

## 2) Le prologue revisite l'enfance en la plaçant au cœur d'un creuset de sensations primitives

Le corps, l'incarné, le ressenti et les sensations de l'enfance donnent également une couleur intime au prologue. Le chant des cigales, le bruit des clochettes ramènent à la primauté de la mémoire sensorielle. On entend un rire sur le visage d'un enfant en gros plan ; le son d'une botte militaire vient de loin puis se rapproche ; le contact physique de l'enfant avec sa mère semble également primordial ; elle l'allaite et le prend dans ses bras. Le rapport de l'enfant à la réalité sensorielle apparaît aussi lorsqu'il est posé sur l'herbe. Le prologue enracine l'enfant dans la réalité sensible ; Pasolini définit lui-même le cinéma comme la « langue de la réalité » dans *l'Expérience hérétique*. « Le cinéma exprime la réalité par la réalité » *Avant-garde* « La fin de l'avant-garde ». L'auteur recherche une sorte de simplicité sur le plan sonore quand l'enfant laissé seul va vers le balcon, voit des fusées multicolores éclater dans le ciel ; il crie et pleure à la fois terrifié et émerveillé. Ce que Pasolini veut restituer c'est la mémoire sensorielle de la petite enfance, d'où la pauvreté voulue dans le fond sonore : il refuse l'intellectualisation, l'esthétisme et l'artifice ; c'est dans le dénuement des moyens, qu'il arrive à renouer avec les premières sensations de l'enfance sans les dénaturer.

### Mais « Je est un autre »

Pasolini s'identifie bien à Œdipe dans son prologue mais ce « Je est un autre » comme l'aurait dit Arthur Rimbaud dans sa fameuse lettre à Paul Demeny. Au cours d'un interview accordée au *Cahiers du Cinéma*, Pasolini évoque « la légende d'Oedipe » comme « une expérience personnelle » mais une « expérience personnelle terminée qui ne [l]'intéresse pratiquement plus. » Elle m'intéresse du moins en tant qu'élément de connaissance, de réflexion, de contemplation ». L'auteur s'identifie à Œdipe dans une fiction et dans une fable cinématographique qu'il recrée. Comme le souligne Florence Bernard de Courville dans *Œdipe roi de Pasolini, Poétique de la mimesis*, « Il ne s'agit pas tant dans *Œdipe roi* d'un autoportrait de Pasolini, que d'une confusion, d'une assimilation, d'une interaction entre le cinéaste et le personnage. Le réalisateur s'« assortit » à Œdipe pour raconter son histoire propre, en convoquant la sienne ». Il objective Œdipe, le met hors de lui, hors de son histoire en ayant recours au récit indirect libre comme le montre Gilles Deleuze dans *l'Image-Temps*. Ce que Pasolini raconte c'est « (sa) vie mythifiée, bien sûr rendue épique par la légende d'Oedipe » Entretien avec Jean Narboni dans les *Cahiers du cinéma* n°195. Pasolini se dédouble dans le prologue : il est lui-même mais il est aussi Œdipe tel qu'il le conçoit à ce moment

de sa vie : il procédera de manière équivalente dans l'*Évangile selon Saint-Mathieu* : « il me fallait raconter un récit auquel je ne croyais pas. Ce ne pouvait donc être moi qui le racontais. (...) pour pouvoir raconter l'Évangile, j'ai dû me plonger dans l'âme de quelqu'un qui croit. Là est le discours indirect libre : d'une part le récit est vu par mes propres yeux, de l'autre, il est vu par les yeux d'un croyant ». « Le cinéma selon Pasolini », Entretien de Pier Paolo Pasolini avec Jean-Louis Comolli et Bernardo Bertolucci, *Cahiers du cinéma*, n°169, août 1965. Dans cette subjectivité indirecte libre, se mêlent deux visions, celle du cinéaste et celle de l'autre œdipienne : les souvenirs personnels recomposés par l'Oedipe sophocléen et l'Oedipe freudien doivent être lus en miroir avec leurs sources.

## II) LE PROLOGUE OU LE REVE DU MYTHE

### 1) L'estompement de l'histoire officielle

L'histoire officielle et publique s'efface au profit d'un temps intime et onirique. Le prologue nous plonge dans l'Italie des années 20, après la première guerre mondiale. (**CONFRONTER AVEC D'AUTRES FILMS PASOLINIENS QUI REPRENDRAIENT LE CADRE DE L'ITALIE DE L'ENFANCE**). Quelques images brèves et fragmentaires font référence à cette époque : les deux hommes qui défilent en uniforme juste avant la naissance d'Oedipe-Pasolini (**VISIONNER 1'46**), la statue et la petite place du village sur laquelle se dresse un monument aux morts, (**MONTRER**), le costume du père et le drapeau italien (**VISIONNER**). Ces éléments même ne permettent pas de dater avec précision le début de la fable pasolinienne. A l'évidence, le cinéaste ne vise pas une reconstitution historique fidèle de l'époque ; il met à distance la réalité politique, historique et sociale de l'Italie du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Son projet paraît *plus* autobiographique. Non seulement le prologue s'inscrit pas dans un cadre historique somme toute assez imprécis mais il semble en outre rejeter l'Histoire comme une menace à l'intime. Les hommes habillés en uniforme, le père soldat font en effet concurrence au privé : ils séparent l'enfant de la mère et portent préjudice au rapport fusionnel qui les unit. L'Histoire publique officielle s'oppose à la vie personnelle et affective.

### 2) l'enfance défile d'après un tempo intérieur

Le temps est globalement traité de manière linéaire dans le prologue. Il n'y a que peu d'interférences EXPLICITES entre le présent et l'avenir. Deux inserts seulement dans lesquels apparaissent les pensées du père préfigurent la tragédie future : « Tu es ici pour prendre ma place dans le monde, me rejeter dans le néant et me voler tout ce que j'ai » ( 0h06'19) puis « Et la première chose que tu me voleras, c'est elle, la femme que j'aime...Déjà tu me voles son amour ! » (0h06'54). Mis à part, ces prolepses, on voit l'enfant évoluer de sa naissance jusqu'à ses premières années. Les seules projections dans l'avenir d'Oedipe sont d'ailleurs personnelles et privées : rien de tel dans *l'Oedipe roi* de Sophocle où elles deviennent publiques écoutées de tous les Thébains. Le déplacement du politique vers le privé n'est pas le seul élément qui distingue Pasolini de Sophocle dans le traitement de la temporalité. Chez le dramaturge grec, l'instant présent est bien plus souvent porteur du passé et de la tragédie à venir : les véritables origines d'Oedipe évoquées par Tiresias, « pour toi, je délire mais pour tes parents-ceux dont tu es né ! -j'avais tout mon discernement. » (V435), l'enfance corinthienne puis la résolution de l'énigme du Sphinx ne cessent d'interférer avec l'actualité du roi Oedipe et de la contaminer. Celle-ci contient déjà aussi souvent en germe son avenir : en témoignent notamment les prophéties funestes de Tiresias à la fin du premier épisode. Pasolini se démarque de la temporalité sophocléenne : l'instant présent n'est plus *explicitement* chargé d'autres temporalités . On est plongé dans l'instantanéité du temps présent vécu par l'enfant. Celui-ci ne s'épaissira que rétrospectivement lorsqu'il résonnera en écho avec la partie mythique et l'épilogue du film. Ce temps intériorisé et subjectif est aussi un temps essentiellement onirique.

## le temps du rêve ou le rêve du temps

Le prologue mêle aux souvenirs d'enfance les rêves et les fantasmes de Pasolini sur Œdipe. L'onirisme y est très marqué. Au niveau des lieux, Pasolini nomme de manière impossible la ville du prologue « Tebe » alors qu'il ne peut que s'agir d'une ville européenne au XX<sup>ème</sup> siècle ; il exhibe l'artifice de cette dénomination en recourant à l'écriteau pour mieux réagir contre le cinéma naturaliste. En fait, l'enfance d'Œdipe-Pasolini est recomposée comme une fiction. Les ellipses, la discontinuité, les courtes focales déformantes du prologue fabriquent un rêve. D'instantanés éphémères en instantanés éphémères, Pasolini tisse la toile d'un rêve totalement indéterminé sur le plan chronologique. Certaines images désincarnent les figures de l'enfance : quand l'enfant voit ses parents s'enlacer ( **VISIONNER 8'33**), leurs ombres se projettent derrière un rideau les rendant insaisissables et irréels pour l'enfant. Pasolini s'explique sur ce choix dans les *Cahiers du Cinéma* n°195, novembre 1967 : « Si j'avais tourné de façon réaliste la partie moderne, j'aurais obtenu un contraste facile et ennuyeux. C'est pour cela que je l'ai montrée comme un rêve, avec des objectifs déformants ». L'onirisme est également accentué par les liens esthétiques entre le prologue et la partie mythique du film : le bleu roi des volets de la maison du prologue (**MONTRER**) est identique à la couleur de la robe portée par Silvana Mangano dans la deuxième partie (**MONTRER**); dans la prairie des jeunes filles courent, crient, s'égaient autour de l'enfant dans le prologue (**VISIONNER**) ; la même scène se reproduit dans le palais marocain ; ces répétitions défont la linéarité du temps plongeant le spectateur dans un temps déconstruit propre au rêve.

### III) LE PROLOGUE PASOLINIEN, UNE LECTURE DE LA TRAGÉDIE DE SOPHOCLE ET DU COMPLEXE D'ŒDIPE FREUDIEN

Les échos entre le prologue, la partie mythique et l'épilogue du film montrent que la tragédie de Sophocle tout comme le complexe d'Œdipe freudien présentent l'enfance sous la forme de l'autoanalyse. Le prologue forme le décryptage de l'enfance. Il révèle que l'enfant projeté par Pasolini dans le film comprend et explique déjà son histoire comme l'affirme Dominique Noguez dans *L'Œdipe de Pasolini* : « il parle à peine qu'il sait déjà, ou devine ». Et de fait l'enfant dans le landau, lorsqu'il est confronté au regard hostile du père semble déjà penser.

#### 1) L'amour charnel de la mère

Dans *L'Interprétation du rêve, Totem et Tabou* et *Trois Essais sur la sexualité*, Freud évoque l'amour fusionnel et charnel qui unit l'enfant à sa mère. Dans *L'interprétation du rêve*, (1900), il publie pour la première fois sa théorie du complexe d'Œdipe et met en place le triangle oedipien entre la mère, le père et l'enfant comme une étape normale de l'élaboration de la sexualité infantile. Dans *Totem et Tabou*, il évoque la peur ancestrale de l'inceste. Dans *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, il montre l'importance des premières relations entre la mère et l'enfant. La scène de l'allaitement occupe à cet égard une grande importance dans l'histoire d'Œdipe devenu adulte, dans le désir violent qu'il éprouve pour sa mère. Pasolini interprète Freud qui parle dans *L'Interprétation du rêve* de « la première motion sexuelle sur la mère ». Il exprime le rapport fusionnel et idéal à la mère : l'atmosphère de fraîcheur et de légèreté qui se dégage de la scène dans les prés évoque le paradis originel de l'enfance brisé par le père.

#### 2) la rivalité avec le père

Dans *Totem et Tabou* paru en 1913, Freud évoque le cas d'un de ses jeunes patients de la manière suivante : « Il voyait dans le père un concurrent qui lui disputait les faveurs de la mère vers laquelle étaient vaguement dirigées ses premières impulsions sexuelles. Il se trouvait, par conséquent, dans la situation typique de l'enfant mâle, situation que nous désignons sous le nom de complexe d'Oedipe ». (p. 149). Et de fait, Pasolini met en scène l'hostilité qui surgit naturellement entre l'enfant et son père. Celui-ci jette sur un regard haineux sur l'enfant qu'il considère comme une menace. ( **VISIONNER**)= Le raccord entre le prologue et la partie mythique du film « opéré à la faveur du jeu verbal, pieds percés (ou enflés) » révèle la violence du père d'Oedipe-Pasolini à l'égard de l'enfant. Dans le dernier plan de la première partie, le père tient en effet son fils par les pieds qu'il serre jusqu'à le faire pleurer : il le rejette en quelque sorte vers le mythe. Cette scène fait écho à celle où Polybe recueillant le petit garçon, lui secoue doucement les pieds et remarque qu'ils sont enflés. Elle annonce également le cri moqueur des enfants dans l'épilogue face à Œdipe mendiant : « Pieds gonflés ! Pieds gonflés ! ». Les pieds souffrants devenus difformes symbolisent le rejet du père et définissent l'identité fautive, bancal du personnage. La violence subie par le jeune enfant dans le prologue explique mieux la barbarie d'Oedipe adulte à l'encontre de Laïos dans la deuxième partie du film. Une sorte de loi du talion se met en place où le jeune homme « rend œil pour œil, dent pour dent » la maltraitance paternelle.

### 3) Pasolini décrypte la légende œdipienne comme la terreur originelle de l'abandon et de la séparation

Sophocle revient longuement sur l'abandon du petit bébé Œdipe au troisième épisode de sa tragédie à travers le récit du Messager et la rencontre avec le vieux Pâtre. Pasolini rend compte de l'abandon originel sous le mode expressif : il choisit les cris, les gestes de terreur recourant à une iconographie et à une sonorisation presque grossières pour suggérer le traumatisme de l'enfant séparé de ses parents et surtout de sa mère. Lorsqu'ils partent à la fête, le laissant seul, il hurle, porte les mains à ses yeux comme aveuglé et terrifié. Les mêmes cris se font entendre dans la partie mythique lorsque le petit Œdipe est abandonné par l'homme de Laïos. Ils ressurgissent encore au moment de la peste lorsqu'un petit garçon seul pleure sur le cadavre de son père. Ne serait-ce pas là le rêve d'une union impossible avec le père à la fois aimé et haï ?

### 4) La figure circulaire du destin

Le système d'échos entre le prologue, la partie mythique et l'épilogue dévoile la circularité tragique dans laquelle est enfermé Œdipe. A la fin de l'épilogue, Œdipe retrouve une vérité, sa vérité : « La vie s'achève toujours où elle a commencé » ; cette phrase rappelle le désir d'Oedipe de mourir sur le mont Cithéron. A l'écran c'est le panoramique circulaire sur les arbres et le ciel dans le prologue et l'épilogue qui évoque le caractère cyclique du destin œdipien : la mort s'y superpose à la naissance, la vieillesse à la jeunesse, la mère primitive Jocaste avec la terre-mère. Pasolini déchiffre l'histoire d'Oedipe comme le récit d'un éternel retour sur soi. Enfermé dans son destin, cherchant à le fuir en vain, Œdipe y revient bien malgré lui. Cependant il désacralise et démystifie la trajectoire du personnage ; dans le prologue comme dans l'épilogue, le destin œdipien n'est pas le fruit du châtiement divin ; il se joue dans le civil et dans le quotidien, au cœur du monde des hommes. L'énigme de la naissance n'a rien de sacré au début du film ; le film s'ouvre sur un accouchement ramenant la question de l'origine à son expression la plus simple et la plus humaine.

Ce système d'échos entre le prologue et les autres parties du film marque dans le film la progression du personnage vers la vérité. Ici Pasolini rejoint Freud qui explique dans *Interprétation du rêve* à propos de la tragédie de Sophocle : « Or l'action de la pièce ne consiste en rien d'autre qu'en ce dévoilement, progressant pas à pas et savamment différé-comparable au travail

d'une psychanalyse- au terme duquel Œdipe est lui-même le meurtrier de Laïos mais également le fils de la victime du meurtre et de Jocaste ». En fait, les répétitions du prologue pasolinien conduisent le spectateur à déchiffrer une des virtualités de son propre destin. Il accomplit un travail herméneutique et saisit à travers le destin d'Oedipe, tracé dès le prologue, une figure possible de lui-même. Dans ce jeu de miroir inauguré dès le prologue, Pasolini nous met face à nous-mêmes et rejoint l'analyse freudienne du complexe d'Oedipe : « Son destin nous saisit pour la seule raison qu'il aurait pu aussi être le nôtre et qu'avant notre naissance l'oracle a suspendu la même malédiction sur nous que sur lui ». *L'Interprétation du rêve*. Le prologue pasolinien transforme ainsi la fable autobiographique en miroir universel de l'individu.