

ça

Cinéma

Jean-Marie STRAUB : « Autour des affaires de M. Jules César ».
« Conversation avec Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ».
« Nicht Versohnt. Non réconciliés ».
« Einleitung zu Arnold Schoenbergs begleit-
musik zu Einer Lichtpielsgene ».



Vincent NORDON : « Notes sur un travelling ».
Isabelle DA MAYA : « Images et écriture ».



Daniel PERCHERON : « Le son au cinéma dans ses rapports à l'image
et à la diégèse ».



Marc VERNET : « La recondu
Dominique NOGUEZ : « L'Oedipe d

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE DE METZ



031 412984 4

1^{ÈRE} Année 2^{ÈME} Etat

Octobre 1973
Le numéro : 10 F.

Dominique NOGUEZ

L'OEDIPE DE PASOLINI

« En réalité, les pervers sont plutôt des pauvres diables qui expient très durement la satisfaction qu'ils ont tant de peine à se procurer ».

Sigmund FREUD.

« Pervers : quel joli mot ! Cela commence comme pervenche et cela finit comme en latin printemps... »

Anonyme du XX^e siècle.

A l'orée du film, un mot sur une borne brune, une direction impérieusement assignée. *Edipo Re* s'ouvre sur l'écrit — sur la violence de ce qui est inscrit d'avance et qui appelle, irrésistiblement. Il faut commencer par bien déchiffrer cette métaphore, l'une des seules du film. Quelque chose a été tracé dans la pierre (dans la chair) par l'histoire — trace qui aurait pu ne pas être, mais qui est, qu'on ne peut pas ne pas suivre et qu'il faut simplement savoir lire. Œdipe est l'histoire d'une écriture et d'une lecture. Écriture contingente (autre chose aurait pu être écrit dans l'enfance d'Œdipe-Pasolini), comme l'histoire rousseauïste dont le présent nécessaire se constitue sans cesse de l'effacement d'un potentiel passé. Et lecture depuis longtemps déjà secrètement entreprise, sur le mode de la mauvaise foi, avant même l'illumination finale : Œdipe errant se cache souvent les yeux (avant de se les crever), mais il n'a cessé de regarder entre ses doigts. *« Maintenant tout est clair, dira l'aveugle qui voit. Voulu, non imposé par le destin ».* Évitable et inévitable, la fatalité pasolinienne est assumée. Car, comme celle de l'œdipe freudien, qu'à peu près « nul n'élude », ou comme ses complications, elle ne dépend (malgré eux) que des hommes. La machine infernale est de fabrication humaine et, à partir d'un certain moment, chacun peut en régler soi-même le mécanisme inéluctable. C'est là le premier signe que lit Pasolini à l'entrée de cette vie — la sienne — dont il se veut le sémiologue.

Pasolini Re.

Car *Edipo Re* est une autobiographie, au plein sens du mot. Du *bios* au *graphein*, la relecture et la lucidité de l'*autos*. Dès le début, Pasolini ne s'abuse ni ne nous abuse. Son double vagissant n'a pas la naïveté reconstituée de ces

enfants de *Mémoires* qui voient les pieds des chaises comme des colonnes, les adultes comme des géants et le monde comme un mystère. Il parle à peine qu'il sait déjà, ou devine. De là cette souffrance quand il voit son père embrasser sa mère et la (lui) prendre. De là ce geste prémonitoire, à deux ou trois ans, pour se cacher les yeux. Comme Gide, comme Sartre, Pasolini *réécrit* son enfance pour la lire. Il la réécrit comme Freud avait réécrit la sienne et celle de tous les autres : en développant l'enveloppé, en explicitant l'implicite. Le mythe grec ne sert ici qu'à cette explicitation. Il joue le rôle du paradigme platonicien ou de la métaphore proustienne (quoiqu'il ne soit pas, nous le verrons, véritablement métaphorique) : il joue de ses ombres pour éclairer.

Parfois mot à mot, Sophocle est donc cité — mais comme témoin. Témoin en deux sens (passif et actif) : témoin du mythe (il est celui qui lui a le mieux donné forme — et le premier puisque les *Œdipe* d'Eschyle, d'Euripide, d'Achaeos, de Philoclès, de Méléto, de Xénoclès, de Nicomaque, de Diogène, sont perdus pour nous) et témoin cité par Freud, lui-même témoin de Pasolini. Car le Roi de l'histoire n'est pas Œdipe, c'est Pasolini. C'est la vie pasolinienne que mime le mythe, non l'inverse. Si donc, de la vie au mythe, on repère de toute évidence un grand nombre de correspondances, on s'avisera que celles-ci marquent moins une analogie qu'une connexion : du début et de la fin du film à son milieu (des panneaux latéraux du triptyque à son panneau central), il ne faut pas tant lire le mouvement d'une explication ou d'une mise à jour (la fable sophocléenne *expliquerait* l'histoire pasolinienne ; ou bien : par Pasolini, la fable sophocléenne serait rendue contemporaine — ainsi que par Anouilh *Antigone*), que *la poursuite du même discours dans un langage différent*. A la manière de Clausewitz, il faudrait observer que chez Pasolini, le mythe est la continuation de l'aveu direct « par d'autres moyens ».

Aveu direct : maints signes le révèlent, dans le prologue et l'épilogue (il vaudrait mieux dire le promythe et l'épimythe) — et d'abord leur situation dans l'espace et le temps (Italie, vers 1920 ; Italie, en 1967). Sans doute le Milanais, où a été tourné le début du film, n'est pas le Frioule où Pasolini est né. Et les peupliers bleutés des premiers plans ne sont pas les saules dont Pasolini se souvenait. Mais, comme il l'expliquait à Jean-André Fieschi (1), ces légers déplacements ne sont dus qu'à d'inévitables contingences de production. En revanche, le premier tiers de la troisième partie a été tourné à Bologne, où Pasolini fut étudiant. En revanche, la robe de la mère et le costume du père sont très fidèlement inspirés de photographies personnelles (2).

Cependant, autant qu'à l'homme Pasolini, c'est à son œuvre qu'*Edipo Re*

(1) Entretiens parus dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 195, nov. 1967, p. 16.

(2) Peu importe, d'ailleurs. Ce qu'il s'agit de montrer ici avec des arguments qui semblent, il est vrai, relever de la pire critique biographique, ce n'est pas que ces signes sont bien adéquats au référent Pasolini, mais qu'ils sont *autobiographiques*. A la limite, cette autobiographie pourrait être entièrement imaginaire et Pasolini n'exister pas, ou n'être qu'une signature : l'essentiel est l'intention autobiographique *en elle-même*, qui donne son sens (sa direction) au film. Autre signe (peut-être) de cette intention : la présence physique de Pasolini dans le film, Pasolini interprétant lui-même un second rôle (le porteparole du peuple de Thèbes) à la façon dont les peintres du Quattrocento se représentent parfois eux-mêmes dans un coin de leur toile.

se réfère : les acteurs — Franco Citti, Ninetto Davoli, Sylvana Mangano — y jouent des rôles qu'ils doivent moins à leur caractère sophocléen qu'à une sorte de prédestination pasolinienne, quel que soit le film et son sujet apparent. Ainsi Sylvana Mangano sera la Mère, comme dans *La terra vista dalla luna*, comme dans *Teorema* ; Ninetto Davoli sera la partie adolescente et aérienne — (o) uranienne — du Double pasolinien (3), comme dans *Uccellacci e ucellini* ou *La terra*, etc.

Mieux : tout se passe comme si chacune des trois étapes de la troisième partie se référerait directement, par quelques signes précis, aux trois grandes « directions » de l'œuvre cinématographique de Pasolini (4). Dans la première de ces séquences, les jeux de Ninetto avec les pigeons devant l'église, et cette église même, au pied de laquelle Œdipe joue de la flûte, ne peuvent-ils faire penser à la tentation des idéologies bourgeoises (à l'interrogation sur les idéologies bourgeoises), christianisme en tête, qui marque d'une certaine façon *Il Vangelo secondo Matteo* et *Uccellacci* ? La séquence milanaise devant les usines et plus particulièrement la partie de ballon dans le terrain vague ne fait-elle pas penser directement à *Mamma Roma*, c'est-à-dire à la tentation de l'engagement social ? Enfin la troisième séquence de cette dernière partie, qui boucle le film en marquant très précisément le retour à l'origine (du film, et de la vie qu'il récrit) n'est-elle pas comme une façon de désigner la troisième tentation pasolinienne, la plus constante, la plus importante désormais : l'auto-analyse (5) d'*Edipo Re* et, d'une certaine manière, de *Teorema* (6) ?

(3) Sur cette notion de double, voir ci-dessous note 13.

(4) Jusqu'à *Medea*. Les œuvres suivantes (*Il Decamerone*, *The Canterbury Tales*) indiquent une nouvelle direction, ou une parenthèse, assez manifestement ludique.

(5) Auto-analyse qui, dans le film, n'en est pas strictement une, qui serait plutôt une très classique psychanalyse. Car Œdipe ne procède pas seul, ni spontanément : il est éclairé par l'aveugle Tirésias comme le patient par l'analyste — en passant par le même transfert et la même violence.

(6) *Teorema* est l'exacte continuation d'*Edipo Re* — ou plus exactement l'explicitation d'une de ses phases. Le zèle de Pasolini à se laisser « récupérer » (ce que lui reprochent à des titres divers Jean-Louis Comolli et Bernard Eisenschitz dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 206 et 209) et à présenter ce film comme un film métaphorique est particulièrement suspect. S'y dissimule peut-être une ruse admirable : faire gober, sous couvert de métaphore christianisante (« le sexe comme signe du sacré ») l'évidence la plus a-chrétienne qui soit : que le sexe est le vrai sacré, le seul sacré possible aujourd'hui. Sacré évidemment ambigu dans sa violence : fascinant et épouvantable, gage de la joie la plus désindividualisante et du plus intime malheur d'être. *Teorema*, comme la deuxième partie d'*Edipo Re*, s'achève sur un cri terrible : voix, rugissement, de la fatalité mise à nu (le corps comme réalité sexuée). (Il n'est pas indifférent, de ce point de vue, que le déshabillage du père, dans *Teorema*, survienne aussitôt après une forte provocation sexuelle). Chez Pasolini, la sexualité est fatalité (la fatalité est sexuelle). On n'aura pas tout dit quand on aura parlé de vision homosexuelle de la sexualité. Certes, presque tous les personnages de *Teorema* — y compris la mère — ont, en présence de l'Étranger et/ou après son passage, un comportement de type homosexuel (la mère drague et consomme les jeunes gens comme un pédéraste). Car cette manière homosexuelle d'être n'est pas évoquée pour elle-même mais seulement dans la mesure où elle justifie mieux qu'aucune autre une lecture sacrilisante et dramatique de la sexualité. Comme on l'a souvent écrit (cf. G. Hocquenghem), l'homosexuel plus que quiconque est condamné au désir. En cela, plus que quiconque il est voué au sacré et au malheur (au sens hégélien). C'est pourquoi en somme, encore que son œuvre soit en partie une réaction contre cette inclination (cf. la bouffonnerie d'*Uccellacci*, de *La terra vista dalla luna*), l'espace où Pasolini se meut le plus sponta-

Bref, le dessein autobiographique est constamment connoté dans ce faux *Œdipe Roi*. Non seulement, on l'a déjà suggéré, dans les parties du film situées au XX^e siècle, mais encore, et c'est plus surprenant, dans la partie centrale, pourtant rejetée dans l'en-deça insituable du mythe. Que les trois parties du film soient ainsi non seulement contiguës, mais continues, pour reprendre deux notions qu'Aristote distingue soigneusement, deux séries d'indices le prouvent : d'une part la multiplicité des correspondances — accords, débordements, échanges — d'une partie à l'autre ; d'autre part tout un travail saisissant pour faire de la partie centrale un simple matériau signifiant au service du discours sur soi.

Analogies, raccords, perturbations.

A un premier niveau, celui des *signifiants*, ces accords et ces échanges — analogies et même similitudes complètes — sautent aux yeux : Laïus et Jocaste sont interprétés par les mêmes acteurs que le père et la mère de la première partie (7). Œdipe et le jeune messager (Angelos, en grec) du mythe auront les mêmes traits (8) et pratiquement le même nom que l'aveugle et son guide (Angelo) dans la troisième partie.

Analogies encore, au niveau des *signifiés* : les jeux de Jocaste et de ses compagnes, dans la cour du palais d'Œdipe, calquent par exemple exactement les jeux et les rires de la mère et de ses amies dans le pré aux peupliers de la première partie. A vrai dire, il y a peut-être quelque abus, dans ces deux cas, à parler d'analogies, car on ne saurait préciser qui est l'*analogue* de qui. Autrement dit, on ne peut attribuer de lieu d'origine (autobiographie directe ou mythe ?) à ces signes qui se répètent.

Souvent, par contre, toujours au niveau des signifiés, on observera, soit dans un sens soit dans l'autre, une sorte de débordement d'un discours sur l'autre, c'est-à-dire un mouvement de contagion dont l'origine est aisément repérable. Ce seront d'abord tous ces *raccords*, par association ou glissement, entre parties apparemment hétérogènes, qui confèrent une indéniable perméabilité aux frontières apparentes du film. Que l'on se rappelle par exemple le raccord entre la première et la deuxième parties, opéré à la faveur du jeu verbal sur Oidipous, pieds percés (ou enflés) : dans le dernier plan de la première partie, le père tient son fils par les pieds et les serre jusqu'à le faire pleurer, l'expédiant, en quelque sorte, par l'intermédiaire de l'étymologie, vers le mythe éponyme. Comme en écho, dans la partie mythique, Polybe recueillant le bambin sauvé des serpents commencera par lui secouer doucement les pieds en remarquant qu'ils sont enflés. De même,

nément est l'espace tragique (d'ailleurs le grotesque n'est que du tragique retourné). C'est qu'il y a peu du malheur d'être homosexuel au malheur d'être, tout court.

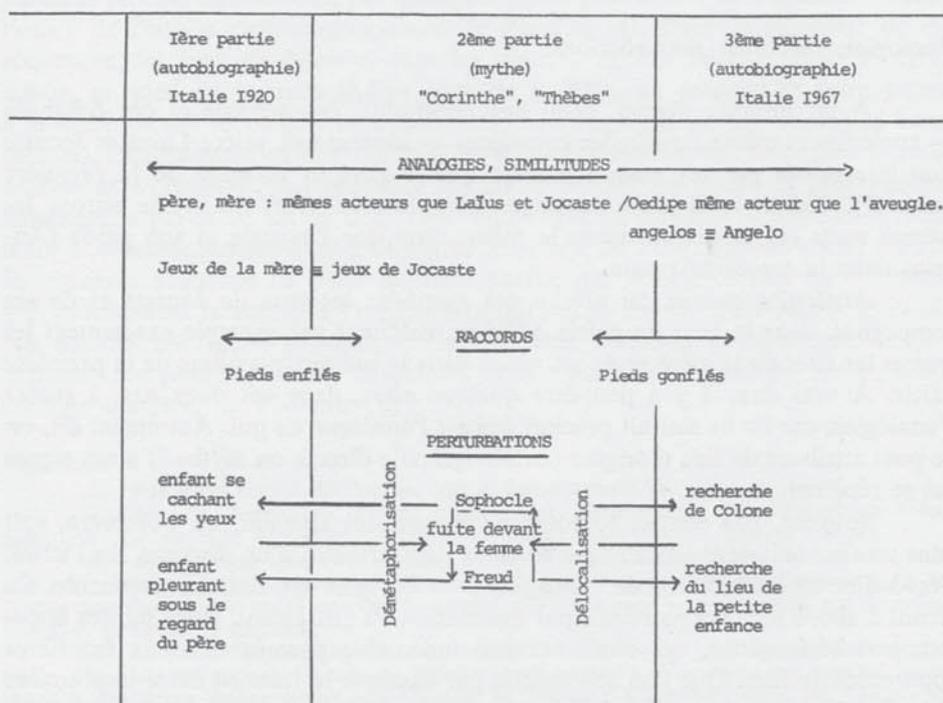
Ainsi, *Teorema*, comme l'être sartrien, n'est que ce qu'il paraît. Il est impressionnant de voir avec quelle subtilité on a tenté parfois de nier cette évidence, pour sauver le film (au pire sens chrétien ou crypto-chrétien du mot), comme s'il avait besoin d'être sauvé. La plus récente, la plus ingénieuse mais aussi la plus artificielle de ces tentatives étant celle de Serge Daney, dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 212, qui renchérit sur le thème de la métaphoricité du film en en faisant une allégorie de sa propre genèse et de sa propre consommation, l'Ange étant le film et la famille étant le public. *Se non é vero...*

(7) Francesco Leonetti et Sylvana Mangano.

(8) Ceux de Franco Citti et de Ninetto Davoli.

et inversement, dans la troisième partie, lorsque nous voyons errer un aveugle et un jeune garçon pareils à ceux que nous venons de quitter au dernier plan de la seconde partie, nous entendons des gamins crier à l'aveugle « Piedi gonfi ! piedi gonfi ! » (pieds gonflés, pieds gonflés).

A ces accords et raccords ne se limitent pas les jeux de signes d'une partie à l'autre : plus souvent encore, le débordement dont on a parlé prend la forme d'une *perturbation* — perturbation de l'autobiographique par le mythique, du mythique par l'autobiographique.



Tout se passe d'abord comme si la partie centrale du film contaminait et gauchissait doublement les autres : d'abord comme récit sophocléen (et c'est, dans la première partie, l'enfant se cachant les yeux, comme s'il pressentait qu'il dût un jour se les crever ; dans la deuxième, c'est l'aveugle cherchant un lieu de paix, comme Œdipe errant jusqu'à Colone), et par dessus tout comme allégorie freudienne. C'est ainsi, bien entendu, qu'il faut lire tous les plans de regards paternels sur l'enfant — regards accusateurs, muets et terribles, qu'un intertitre rend explicites (« Tu es né pour prendre ma place dans le monde, etc. »). Ou bien les pleurs de l'enfant quand il devine que ses parents sont entrain de s'aimer et que sa mère lui échappe. Peut-être faut-il lire de même (mais sans s'appesantir) le très beau plan de l'enfant tétant le sein de sa mère et, plus tard, les plans d'Œdipe se suçant la main, comme une évocation et un rappel de la phase buccale, moment-clé de l'évolution psycho-sexuelle en ce que, nous dit Freud, c'est à partir d'elle

que se développe, normalement ou anormalement, le complexe d'Œdipe (9) et que c'est par la régression à ce stade — dans la mesure où l'auto-érotisme s'y manifeste — que s'explique en particulier l'homosexualité. D'une façon générale, on pourrait remarquer que la première partie d'*Edipo Re* est l'illustration exacte et minutieuse de certains passages du texte freudien (10) — les particularités autobiographiques venant en quelque sorte simplement emplir et colorer la *forme* du discours psychanalytique. Autrement dit, l'enfant du militaire italien de la première partie est *déjà* non seulement, comme nous l'avons vu, l'Œdipe de Sophocle, mais surtout l'Œdipe de Freud. De même, le Colone que recherche l'aveugle de la troisième partie n'est autre que le pré de son enfance : retour géographique à l'origine qui est comme la métaphore spatiale du retour *analytique* à la petite enfance.

Mais l'inverse est vrai, c'est-à-dire que l'Œdipe sophocléen-freudien est encore et *toujours* l'enfant pasolinien. Ceci d'autant plus clair que le déroulement régulier du mythe central est perturbé à son tour par l'intervention gauchissante d'éléments autobiographiques qui viennent, comme autant de signes exogènes, délimiter par rapport à la ligne de ce mythe l'espace d'une particularité.

Le premier de ces signes pourrait bien être toute la première séquence de la vie d'Œdipe jeune homme, ce concours de lancer du disque où Œdipe triche pour gagner. On pourra y lire la marque de ce narcissisme et de ce goût de la récompense à tout prix dont par exemple De Becker fait l'une des caractéristiques de l'homosexualité œdipienne (11). Un autre signe, plus incontestable, peut être repéré dans l'errance d'Œdipe, aussitôt après la consultation de la Pythie : c'est la rencontre, nullement prévue par le mythe, d'une femme nue, à laquelle des vieillards et des gamins rabatteurs ont conduit le jeune homme. Peu importe ici que cette femme n'ait qu'un rôle d'ingrédient diégétique ou, comme c'est plus probable, soit figure de *la Femme* : l'essentiel est qu'Œdipe s'en détourne avec une sorte de terreur. On n'oubliera pas enfin que ce n'est pas l'Antigone secourable de Sophocle qui conduit l'Œdipe de Pasolini jusqu'à son Colone italien, mais un joueur de flûte (12). Or il se trouve que ces altérations de l'histoire traditionnelle d'Œdipe (le héros) sont comme la métaphore d'un écart par rapport à l'histoire de l'œdipe « normal » (le complexe) — et sont cependant déchiffrables dans le langage interprétatif auquel elles semblent vouloir échapper. Car la déformation

(9) (L'identification ambivalente au père, au moment de l'œdipe) « se comporte comme un produit de la première phase, la phase orale de l'organisation de la libido, phase pendant laquelle on s'incorporait l'objet désiré ou apprécié en le mangeant, c'est-à-dire en le supprimant ». FREUD (*Essais de psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1929, pp. 126-127).

(10) Par exemple *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, p. 312 ou *Essais de psychanalyse*, op. cit., p. 198.

(11) in *L'érotisme d'en face*, Bibliothèque d'érotologie internationale, Paris, Pauvert, 1964, p. 190.

(12) Il serait probablement futile ou scabreux de faire de cette flûte, dont héritera Œdipe, un symbole. Certes, depuis Ucellacci e ucellini, le discours pasolinien joue volontiers, et jusque dans le détail, du symbole — mais ce symbole n'est le plus souvent qu'une apparence de symbole, à la signification brouillée, bref un symbole de symbole. Pour revenir à cette flûte, si elle symbolise quelque chose, c'est peut-être tout simplement l'activité artistique. Mais c'est peut-être aussi la flûte de Corydon ou de Damoetas, bref un des objets typiques du « décor » des pastorales pédérastiques virgiliennes.

(dans un sens hyperbolique) du complexe d'Œdipe et l'importance démesurée prise par la mère (13) dans la vie de l'individu sont, comme on sait, depuis longtemps données comme un des explications possibles de l'homosexualité. Dans *Edipo Re*, Pasolini opère donc en somme sur son double le travail que Freud a tenté sur Lénard de Vinci ou Jean Delay sur Gide.

Démétaphorisation, délocalisation, onirisme.

Mais, en deça même de ces gauchissements perceptibles, de ces violences du *bios* sur le *muthos*, la partie centrale du film est l'objet d'un travail de neutralisation destiné à faire du discours sophocléen-freudien un discours proprement pasolinien. Tout se passe comme si Pasolini se servait de Freud comme d'un garant pour « délocaliser » l'histoire d'Œdipe, et de Sophocle comme d'un prétexte pour « démétaphoriser » le récit freudien.

Démétaphoriser Freud, cela consiste à ne plus faire du mythe œdipien une illustration transparente, sans intérêt en elle-même. Cela consiste à rendre au comparant toute l'importance qu'il perdait dans la métaphore au profit du comparé et en somme une opacité esthétique. Ce qui ne veut pas dire que soit tout à fait dissipé le sens freudien du mythe : il subsiste, nous l'avons vu, mais moins à l'état de dénotation que de connotation. Pasolini ne purge pas les métaphores de leur sens : il leur fait signifier *autre chose en même temps*. Bref, il les détruit moins qu'il ne se les approprie, pour en faire le matériau de son discours : débris arrachés de grands mythes universels qui vont, réassemblés de façon inédite, ne plus servir qu'à l'autobiographie la plus particulière, comme ces habits ou ces objets religieux, encore entourés d'une aura diffuse, dont s'amuse les enfants du *Pré de Béjine* et dont Eisenstein se sert pour auréoler d'une sorte de sacré laïque la jeunesse révolutionnaire soviétique. On comprend du coup pourquoi, chez Pasolini, la plupart des signes sont à la fois métaphoriques et non métaphoriques — anciennes métaphores réhabitées avec tout leur « mobilier » comme en vertu d'un *squatterisme* rhétorique. En tout cas, aucun signe n'est métaphore de l'autre : Citti-Œdipe n'est pas plus métaphore de Citti-aveugle italien (ou l'inverse) que, dans *Teorema*, Massimo Girotti nu dans le désert n'est métaphore de Girotti patron d'usine : sans doute, dans ce dernier cas, y a-t-il eu tout d'un coup saut d'un espace à un autre, passage du sol cimenté de la gare de Milan au sable du désert ; mais précisément, d'un espace à l'autre, il n'y a eu qu'enjambement, continuation, non explication, non illustration, — non redite par d'autres moyens, mais poursuite du dit dans d'autres espaces sémiologiques. Juxtaposition et non superposition : l'un n'est pas chargé de constituer la « profondeur » de l'autre. Il y a

(13) On n'insiste pas, tant elle est manifeste, sur l'importance de la mère dans les films de Pasolini. Pour *Mamma Roma*, c'est, dès le titre, évident. La quête de Toto et Ninetto, d'autre part, dans *Uccellacci e uccellini* et surtout dans *La Terra vista dalla luna*, est pour une grande part, beaucoup plus que la recherche d'une femme, la recherche d'une mère — ou plutôt, comme le suggère crûment *Edipo Re*, d'une mère-épouse, Toto et Ninetto ne formant en réalité qu'un seul être, une sorte d'Œdipe double, puisant dans la même partenaire affection maternelle et satisfaction sexuelle, ou plutôt la satisfaction sexuelle dans et par la mère.

chez Pasolini un à-plat essentiel, une épaisseur paradoxale, une explicitation (14) permanente des signes. Tout y semble figuré et rien n'y est vraiment figure. La rhétorique pasolienne est une rhétorique simulée ou, plus exactement, une rhétorique-coquillage où l'impatience de dire, plus forte que tout, se coule et se moule en passant.

Impatience qui procède comme l'inconscient dans nos rêves : prêt, celui-là, dans son irrépressible besoin de se *manifestar*, à prendre tous les masques, à emprunter les circuits logiques les plus complexes, bref capable de toutes les ruses et de tous les travestissements. Ainsi les être connus dont nous rêvons : nous les identifions, certes, mais pour peu que nous nous en souvenions avec précision après l'éveil, nous devons souvent convenir qu'ils n'avaient pas leur vrai visage, mais un autre, ou plusieurs, ou aucun. Comme une sorte de journal intime multiforme et décousu, comme *Une saison en enfer* ou comme *La chanson du mal aimé* (15), nos rêves sont tour à tour abstraits et concrets, fabuleux et réalistes : ce qu'ils disent est simple ; c'est leur manière de le dire, tour à tour obscure et crevant les yeux, tortueuse et directe, elliptique et piétinante, qui les rend à ce point bariolés et irracontables. Ainsi procède Pasolini, le plus onirique des cinéastes (16).

Onirique, il l'est d'ailleurs encore dans sa façon d'adapter Sophocle. Si son *Œdipe Roi* n'est pas la transparente traduction de quelques pages d'*Introduction à la Psychanalyse*, s'il a une consistance esthétique propre, celle-ci doit finalement très peu à la tradition sophocléenne. C'est comme si Pasolini s'autorisait ici de Freud pour arracher la geste œdipienne au contexte thébain et la rejeter plus loin encore de nous (et, d'une certaine façon, plus près), hors de l'histoire, fût-elle légendaire, dans l'arrière an-historique du mythe — mythe du coup suffisamment universel pour servir paradoxalement à la plus particulière des fins : l'autobiographie. Un double déplacement, spatial et mythologique, — délocalisation et recréation — traduit ce déplacement fondamental : aux sites de Thèbes et de Corinthe, Pasolini a préféré les grandes falaises rougeâtres du Sud marocain ; à la reconstitution fidèle des mobiliers, des costumes et des rituels du moyen-âge grec, il a préféré l'invention pure et sans date. De là ces masques admirables et inattendus, de bronze ou de rafia, ces armes sorties de l'atelier des sculpteurs les plus modernes, cette brouette-à-porteurs digne de Duchamp, ces toits de palais où nichent des cigognes, ces morts entourés de bandelettes multicolores, ces robes Incas et ces pétases grecs, ces bonzes au crâne rasé flanquant une pythie berbère,

(14) Au sens étymologique de « dépliement », « déroulement ».

(15) Cette référence à une certaine poésie moderne, procédant comme le rêve passant sans transition, avec une incohérence apparente mais en réalité une imperturbable continuité, de l'impression visuelle à l'expression abstraite, du souvenir à la fable, paraît moins arbitraire si l'on se rappelle la prédilection de Pasolini lui-même à parler de « cinéma de poésie » et de « subjectivité indirecte libre » (*Introduzime alla Tavola Rotonda sul tema : critica e nuovo cinema*, Prima mostra internazionale del Cinema Nuovo, Pesaro, 29 maggio - 6 giugno 1965, traduit dans les *Cahiers du Cinéma*, n° 171, oct. 1965, pp. 56-64. Cf. aussi *Entretien avec B. Bertolucci et J.L. Comolli*, *Cahiers* n° 169, août 1965, pp. 22-25 et 76-77 ; et *In calce al « cinema di poesia »*, *Filmcritica*, anno XVII, n° 163, gennaio 1966 p. 8).

(16) Aucune allusion ici à un quelconque vapoureux de l'image (Pasolini n'est pas Albicocco !), ni même à une incohérence volontaire du propos (bref à tous les signes habituels du rêve au cinéma), mais simplement à cette façon de changer sans crier gare d'espace, de temps, de mode, de récit, sans que le fil du récit soit le moins du monde rompu.

ces thrènes roumains et ces mélopées japonaises, cette alliance de pré-colombien et de XXI^e siècle, d'africanité et d'orientalisme, qui fait se rejoindre le préhistorique et le futuriste dans une sorte de couleur locale sans lieu, de reconstitution sans date, d'exotisme superlatif — car mêlant toutes les origines et ne se référant en somme qu'à la plus étrange et la plus imprécise des références : l'Ailleurs absolu des rêves (17).

Paradoxalement, c'est le cinéma le plus direct qui sera chargé de filmer ces masques, ces habits, théâtraux et stylisés. Reflets du soleil dans la lentille, cahotement de la caméra portée à bout de bras (accompagnant Œdipe qui fuit à la façon d'Horace devant les soldats de son père, pour les mieux tuer, ou les morts qu'on porte sur des claies jusqu'au brasier funèbre) ; présence de la poussière, de la sueur, insistance sur le terreux, le pelleux (la chair pasolinienne est *peau*, surface opaque et non lisse, non nécessairement propre — c'est le contraire de l'enveloppe blanche, lisse, presque fondante et quasi diaphane des chairs hollywoodiennes) : ces bavures et ces imperfections volontaires, cette façon de rappeler que ces scènes mythiques sont cinématographiques, filmées sur le vif, cette manière de rapprocher crûment de nous ce qui nous paraissait d'abord si lointain concourt volontairement à un équilibre. Il s'agit de tempérer l'onirique par le réaliste, le fabuleux par le contemporain (18), de même que plusieurs procédés inverses (courtes focales, cadrage ultra-léché du plan chiriquesque de la gare de Bologne, etc.) tendent à oniriser les séquences les plus contemporaines (19), que nous serions paresseusement tentés de juger plus « réelles » que les autres. C'est que, précisément, pas plus que dans les romans de Robbe-Grillet ou de Ricardou, il ne faut distinguer ici différents niveaux de réalité entre les différentes parties du récit : l'une n'est pas plus mythique ou plus imaginaire que l'autre, celle-ci pas plus « réelle » que celle-là. En vérité, toutes les images du film sont signes, particules diverses (mais d'égal statut) du discours pasolinien.

On voit donc comment ce film est fait et comment il faut le déchiffrer : non pas en le scindant en trois tranches (1^{re}, 2^e, 3^e parties) ou deux (autobiographie/mythe)(20), mais en y repérant une multitude d'atomes de signification purement et simplement juxtaposés ou agissant les uns sur les autres soit dans

(17) Cf. là-dessus *Entretien* (cité) avec J.A. Fieschi, où Pasolini déclare que les couleurs des épisodes de la peste et des funérailles lui ont été inspirées par un vieux rêve d'éruption volcanique.

(18) Le recours au cinéma direct a en lui-même une forte connotation « contemporaine » étant donné qu'il a, jusqu'à ces dernières années, caractérisé surtout le cinéma documentaire.

(19) De là le surcroît de recherche esthétique immédiatement sensible dans le « promythe » et l'« épimythe ». Il est vrai que dans le corps du mythe même, plus discrètement sans doute, malgré le tournage en direct et à l'occasion en jouant de lui, Pasolini n'a pu se retenir (et l'on ne saurait le lui reprocher) de composer d'admirables plans picturaux, faisant d'ailleurs souvent allusion à des peintres précis (grands corps blanchâtres des pestiférés à la façon Gréco ou Delacroix ; portrait michelangelesque ou velasquezien de Citti assis sur le lit nuptial, etc.).

(20) Ou quatre, comme le suggère pour la commodité Pasolini lui-même à Jean-André Fieschi (interview citée) en distinguant dans la partie centrale l'histoire d'Œdipe avant le commencement de la pièce de Sophocle et l'adaptation proprement dite de cette pièce.

l'espace d'une même partie (Freud métaphorisant le récit sophocléen et Sophocle démétaphorisant l'allégorie freudienne, dans la partie centrale), soit d'une partie à l'autre (l'autobiographie pasolinienne perturbant à la fois Freud et Sophocle). Encore qu'il relève légitimement d'une critique du contenu (que nous avons risquée naguère ailleurs) (21), *Edipo Re* se donne à voir plutôt, plus fructueusement, comme la réalisation la plus convaincante d'une forme originale de discours filmique : le collage, l'arlequinade de fausses fables, fables d'autant plus féeriques qu'elles se moquent du féerique et du fabuleux, mimant d'autant mieux la profondeur métaphorique qu'elles sont plus littéralement explicites. De même qu'*Il Vangelo*, *Uccellacci* ou *Teorema*, où s'entendent comme dans un opéra tant de voix diverses, *Edipo Re* n'est en fait que la modulation d'un cri unique, trop insoutenable peut-être pour se faire entendre autrement que dans des chants disparates et comme montés du rêve.

Dominique Noguez.



(21) in *Nouvelle Revue Française* (n° 196, avril 1969).