

ŒDIPE ROI

de Pier Paolo PASOLINI

FICHE TECHNIQUE

Titre original : Edipo re

Pays : Italie / Maroc

Durée : 1h44

Année : 1967

Genre : Drame

Scénario : Pier Paolo PASOLINI, inspiré des tragédies *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone* de Sophocle, et du mythe d'Œdipe

Directeur de la photographie : Giuseppe RUZZOLINI

Son : Carlo TARCHI

Décors : Luigi SCACCIANOCE

Costumes : Danilo DONATI

Montage : Nino BARAGLI

Musique : *Quatuor en ut majeur K465* de Mozart, chant populaire roumain, musique japonaise ancienne

Coproduction : Arco Film / Somafis

Distribution : Carlotta Films

Interprètes : Franco CITTI (Œdipe), Silvana MANGANO (Jocaste), Alida VALLI (Mérope), Carmelo BENE (Créon), Julian BECK (Tirésias), Luciano BARTOLI (Laïos), Pier Paolo PASOLINI (le Haut Prêtre)

Tournage : Bologne, Pise (Italie du Nord) et Maroc

Sortie : 09 octobre 1968

SYNOPSIS

Fils du roi de Thèbes, Œdipe est voué à la mort, suite à une prophétie qui prédit le meurtre du père et l'inceste avec la mère. Mais il est sauvé et recueilli par la famille royale de Corinthe. Informé de la terrible prophétie, le jeune homme cherche à s'éloigner de ceux qu'il croit être ses parents et part sur la route de Thèbes.

PISTES PÉDAGOGIQUES

Du mythe au complexe d'Œdipe

C'est après avoir écouté les troubles de ses patientes hystériques, que Freud a eu recours à l'analyse du mythe. A partir de l'étude du récit de ses malades, il déduit qu'un choc s'est produit, lors de la petite enfance, un choc causé par une situation incestueuse. C'est alors que Freud confirme son analyse par la lecture d'*Œdipe roi*.

Il écrit : « La légende grecque a su saisir des sentiments que tous les hommes reconnaissent parce qu'ils les ont tous éprouvés. Chaque spectateur fut un jour un Œdipe en germe, en imagination, il s'épouvante de voir la réalisation de son rêve transportée dans la vie, il frémit à proportion du refoulement qui sépare son état infantile de son état actuel » in *Naissance de la psychanalyse*.

Se servir d'un texte ancien pour éclairer le fond même de l'être humain peut être choquant, mais Jocaste elle-même rassure Œdipe, lorsqu'elle affirme : « Ne redoute pas l'hymen d'une mère, bien des mortels ont déjà, dans leurs rêves, partagé le lit de leur mère. »

Ces mots installent implicitement l'existence d'un inconscient universel, qui, dans ce cas, consiste, pour le petit garçon, à ressentir vers l'âge de trois ans une attirance pour sa mère et une hostilité envers son père. Freud nomme donc « complexe d'Œdipe » cette confusion des sentiments. Il confirme par le mythe la découverte de l'inconscient.

La structure

Le film est articulé en trois volets :

- Le prologue

Ces séquences d'ouverture se passent dans les années vingt, à l'époque de la petite enfance de Pasolini. Le père, jeune officier, est jaloux de l'amour que sa femme porte à leur fils. Ce prologue muet décrit la scène primitive et la violence du père qui, accusant son enfant d'être venu au monde pour le « rejeter dans le néant », le prend par les pieds pour le castrer.

- Le récit

Le deuxième volet, comprend lui-même deux parties : le mythe d'Œdipe, et l'adaptation de Sophocle.

- Le mythe d'Œdipe :

Si le prologue comporte plusieurs détails autobiographiques qui pourraient nous faire supposer que l'enfant n'est pas l'Œdipe du début de la partie antique, l'enchaînement des deux parties écarte cette thèse.

Pasolini a déplacé l'intérêt de la tragédie de Sophocle sur l'enfance du protagoniste. C'est un moyen pour lui de montrer qu'il ne fait pas une tragédie, mais crée une histoire qui se dédouble et qui pourrait être la sienne, ou l'histoire de son complexe d'Œdipe, comme il le dit lui-même.

Le basculement temporel a lieu pendant la tendre enfance de l'Œdipe moderne, lorsque le père officier, irrité, saisit les pieds du nouveau-né, et, c'est attaché au bout d'une lance qu'on le retrouve dans l'Antiquité. C'est dans ce point de jonction entre la partie moderne et la partie antique que le spectateur est projeté hors du temps, ou dans le temps du mythe. Pasolini insiste sur l'enfance, toutes les scènes de cette partie sont fondamentales, non par souci de chronologie, mais pour recentrer le film sur la mythologie avant la tragédie. Pasolini a besoin de décrire l'enfance d'Œdipe pour y forger le charisme nécessaire au personnage tout droit sorti du mythe.

- L'adaptation de Sophocle : la transposition du tragique au cinéma :

A partir de l'épidémie de peste à Thèbes, le scénario emprunte beaucoup au texte de Sophocle. Les éléments du tragique chez Sophocle sont traités, mais réorganisés par Pasolini :

- ▶ la coïncidence tragique dans la recherche de la vérité et de la culpabilité,
- ▶ le tragique dans la connaissance de soi qui conduit à une dualité révélée,
- ▶ la confusion des statuts : Œdipe, roi et tyran ; Jocaste, mère et épouse ; Tirésias, aveugle et clairvoyant,
- ▶ la présence et le sens de la mort : la peste, la mort de Laïos, le suicide de Jocaste, la mutilation d'Œdipe.

Cependant, ces éléments ne sont pas le sujet premier de Pasolini, il s'attache davantage à la recherche esthétique et la lecture psychanalytique du mythe.

- L'épilogue

Le troisième volet reprend en partie *Œdipe à Colone* de Sophocle. Le messager, Angelo, un adolescent au caractère jovial, accompagne Œdipe. Il était apparu comme celui qui guidait Tirésias et l'avait présenté à Œdipe. Il se met à sa disposition quand celui-ci devient aveugle, lui met entre les mains la flûte dont Tirésias jouait la première fois qu'il l'avait vu. La flûte est le symbole du statut de prophète et du sage, statut qu'endosse désormais Oedipe.

Cet épisode est d'inspiration marxiste, il situe Œdipe dans les années soixante, dans un schéma social, politique et existentiel. Le mythe est ramené à la dimension humaine, au questionnement individuel. L'entreprise de connaissance a un rapport avec la destruction. Celui qui découvre la vérité encourt le risque de devenir fou, ou saint (*Théorème*), ou aveugle (Œdipe). C'est aussi l'éternelle histoire de la victime à la recherche de la vérité, du bourgeois parricide qui s'engage aux côtés des prolétaires.

Analyse de séquences

Dans le cinéma de Pasolini, le paysage est un décor idéal pour laisser libre cours au langage du corps, motif favori de l'auteur. D'où le choix de trois séquences en extérieur, dans des sociétés et des mondes différents.

- Le prologue

La mise en scène se joue sur le motif de la **circulation**, motif qui se poursuivra dans le début de la partie antique.

- Séquence du pré, où la mère se retrouve avec des amies, séquence muette ; lorsque l'enfant est laissé sur l'herbe, un rapide panoramique circulaire sur les peupliers souligne et annonce l'impression de vertige que l'on retrouvera dans la deuxième partie, tout au long de la quête d'Œdipe.

- D'autres plans de cette même séquence sont organisés dans la logique du **mouvement** : plans rapprochés sur les jambes des jeunes femmes courant, occupées à jouer. Plans du point de vue de l'enfant.

Du prologue à la partie antique :

Le passage du prologue à la partie antique est annoncé par la musique qui accompagnera le mythe, et par le plan serré sur les pieds du bébé tenus par le père. La couleur du tissu posé sur le lit de la mère fera écho à la tenue bleue de Jocaste.

- Le mythe

- Séquence d'ouverture :

- ▶ travelling sur le personnage (serviteur de Laios) qui transporte le bébé, mains et pieds attachés, pour être tué,
- ▶ plans annonciateurs de la mort : vautours, serpent,
- ▶ un gros plan sur le serviteur fait comprendre que le bébé ne sera pas tué,
- ▶ plan caméra épaule, demi-subjectif du berger, ce qui le présente immédiatement comme celui qui devra recueillir l'enfant,
- ▶ plan taille, caméra épaule, le serviteur dresse sa lance violemment et s'enfuit presque aussitôt,
- ▶ plan large qui signifie son éloignement,
- ▶ plan caméra épaule : les deux hommes se croisent et se regardent, le serviteur a ralenti sa course ; la perspective du meurtre est écartée. Les regards sont importants pour la suite : chez l'un, regard assuré, chez l'autre, regard interrogateur ; ils instaurent entre les deux hommes une entente tacite sur l'échange de l'enfant,
- ▶ bande-son durant ces plans : les hurlements du bébé.

La scène reprend le motif de la **circulation** : les deux hommes sont les vecteurs du destin de l'enfant, celui-ci tour à tour condamné, puis épargné, abandonné et recueilli. On peut dire qu'à partir du moment où le berger découvre l'enfant, sa manière de le prendre à pleines mains signifie l'adoption du bébé. Contrairement au serviteur qui le balançait au bout de sa lance, l'absence de contact était justifiée par son rôle présumé d'assassin, langage basé sur l'écart. Plus tard, Polybe saisira le bébé de la même manière dans le même contact que celui du berger, contact sur lequel Pasolini insiste. Toute cette séquence repose sur le corps de l'enfant, c'est le corps qui **exprime** dans le cinéma de Pasolini. Dans la scène suivante, Polybe court vers Mérope pour lui donner le bébé, et dans les bras experts d'une femme, l'enfant cesse d'être agité. Le corps de l'enfant est enfin associé à la mystérieuse figure maternelle, qui était définie dans le prologue par le plan fixe et frontal sur la mère qui allaite.

- Séquence des jardins : le dialogue d'Œdipe et Jocaste dans les jardins du palais :

- ▶ Dans un décor surréel, une série de plans larges et de plans moyens font apparaître les personnages réunis, comme si l'auteur leur autorisait un dernier moment d'illusion.
- ▶ Œdipe est couché sur les genoux de Jocaste : gros plan subjectif d'Œdipe en contre-plongée sur Jocaste ; plan qui découpe le visage sacré de la mère à un moment ultime de la tragédie,

plan qui renvoie aux plans du prologue : vision parcellaire du visage de Silvana Mangano, tenant le bébé dans ses bras.

- ▶ Dans les jardins, plusieurs fondus au noir, la scène dure, soleil couchant, lumière affaiblie, annonçant la tragédie.
- ▶ L'alternance des plans champ / contre-champ sur Œdipe et Jocaste dans un même décor, décrit à ce moment de l'avancée du récit une grande intimité et une profonde tendresse ; la fonction expressive de l'image est plus forte qu'une scène d'amour.
- ▶ Fin de séquence : plan large, lumière affaiblie, gros plans, Œdipe et Jocaste avancent presque mécaniquement vers le palais, comme s'il fallait ralentir le mouvement vers la vérité qui va exploser à la scène suivante.
- ▶ Dernier plan de la séquence : plan serré sur les mains jointes de Jocaste et Œdipe.

Le jardin, lieu originel par excellence, est le seul endroit réellement décrit par le film (plans larges, et plans d'ensemble). Les personnages, dans ce lieu, s'amuse, se détendent et se retrouvent eux-mêmes.

C'est aussi dans le jardin que Jocaste, souvent jusqu'ici muette, s'adresse à Œdipe, maternellement, pour essayer de calmer son angoisse. A écouter ses propos, on dirait que tout le film n'a été que l'illustration du songe dont elle parle.

- L'épilogue, retour à la modernité, l'arrivée au pré natal d'Œdipe : Œdipe et Angelo arrivent dans le pré.

Vision à nouveau parcellaire :

- ▶ un plan rapproché des jambes des deux hommes met le spectateur en attente de l'émotion qu'il lira sur le visage d'Œdipe,
- ▶ Œdipe prononce un discours après avoir entendu la description du pré faite par Angelo : des gros plans frontaux sur les deux hommes séparent les deux personnages, on revient aux origines propres d'Œdipe. C'est un retour en plein jour, mais la lumière est moins accueillante que celle du prologue,
- ▶ le dernier plan sur l'herbe laisse interpréter la phrase finale d'Œdipe ; c'est la même image que le dernier plan sur le pré, dans le prologue. La bande-son est un rappel musical du prologue.

L'exigence du dénouement tragique n'a pas empêché Pasolini de trouver une réponse adaptée à ses propres idéologies : Œdipe retourne au pré natal et ne se détache jamais du lien maternel. « La vie s'arrête où elle commence. »

Autres pistes de lecture

- Une œuvre autobiographique

C'est le seul film pour lequel Pasolini revendique le caractère autobiographique du film, les autres l'ayant peut-être été, « mais inconsciemment, indirectement », dit-il. Dans le prologue, la campagne, le père militaire, la mère institutrice, la place du village, sont à l'image de l'enfance de Pasolini. Dans l'épilogue, les arcades rappellent celles de Bologne, où Pasolini aimait à se promener. La relation avec son père fut « tendre, tragique et dramatique, dramatique au niveau de l'inconscient. » Des tensions alimentées par « des raisons objectives, des points de vue opposés. » Dans le prologue, un carton accompagne le regard du père sur le fils : « Tu es là pour prendre ma place dans le monde, me rejeter dans le néant, et me voler tout ce que j'ai. La première chose que tu me voleras, ce sera elle, la femme que j'aime [...], et déjà tu me voles son amour. »

- Un choix esthétique

Le deuxième volet renvoie à l'esthétique de Pasolini, hanté par la culture primitive. Les décors sont des déserts de rocailles, des teintes blanches et ocres, les personnages sont habillés d'armure de quincaillerie, de masques de coquillages et de raphia, des costumes primitifs ou intemporels. Si le jeu des acteurs paraît forcé, c'est l'ambition de Pasolini de privilégier les expressions à leur réalisme. C'est une œuvre antinaturaliste, qui tend plutôt vers une esthétique baroque.

- Lecture philosophique et politique

Selon René Girard, dans *Le bouc-émissaire*, la collectivité se purifie de sa propre violence en sacrifiant une victime, qui peut être sacralisée ensuite. Œdipe est l'occasion de méditer sur les valeurs qu'impose la démocratie.

Autres reprises et adaptations du mythe

- *La Machine infernale* de Jean Cocteau
- *Œdipe* d'André Gide
- *Antigone* de Jean Anouilh
- *Œdipe roi* de Didier Lamaison, série noire
- *Œdipe roi*, opéra d'Igor Stravinsky

BIBLIOGRAPHIE

- Revue L'Avant-Scène Cinéma n° 97, novembre 1969.
- Revue Positif n° 102, février 1969.