

***Œdipe roi* de Pasolini : donner à voir l'inconscient**

**Jean-Louis Jeannelle (Université de Rouen), séminaire académique –
CANOPÉ-Mont-Saint-Aignan, 30 novembre 2015**

Je ne suis pas un spécialiste de l'œuvre de Pasolini et je me suis trouvé en quelque sorte dans la même position que n'importe quel enseignant chargé de présenter *Œdipe roi* à sa classe de terminale littéraire, autrement dit face à un film au premier abord obscur et pour lequel les voies d'accès traditionnelles fonctionnaient mal.

D'ordinaire, pour interpréter un texte ou un film difficile à pénétrer, je recours à l'une de ces trois techniques :

1. Je ne parlerai pas ici de la première technique, bien connue de tous, à savoir celle qui consiste à étudier les liens intertextuels ou hypertextuels (ici en l'occurrence la réécriture de l'*Orestie* d'Eschyle), puisque cette question relève pleinement de la compétence de Philippe Brunet.

2. La deuxième technique concerne ce que l'on pourrait appeler la « théorie indigène » d'un auteur. En théorie, Pasolini se prête idéalement à une telle approche puisqu'il a multiplié les commentaires de ses propres œuvres et a élaboré toute une réflexion sur le cinéma recueillie en 1972 dans *L'Expérience hérétique*, où se trouve en particulier le concept de « cinéma de poésie ». Mais l'heure était alors à la sémiologie du cinéma : Pasolini y répondait en particulier à Christian Metz, tout cela en convoquant un bagage méthodologique très lourd et largement dépassé à nos yeux. Il faut donc une solide connaissance de Pasolini et des débats théoriques de l'époque pour éclaircir ce vaste discours d'escort dont Pasolini recouvrait ses propres films et en extraire des outils utiles à une lecture d'*Œdipe roi*. C'est la raison pour laquelle j'ai laissé cette tâche à Florence de Courville, infiniment plus qualifiée que moi.

3. La troisième technique consiste à replacer le film dans un contexte de production plus large, formé par les œuvres connexes du même auteur – c'est que Hervé Joubert-Laurencin fait dans *Pasolini, portrait du poète en cinéaste* (Cahiers du cinéma, 1995) en situant chaque film du réalisateur à chacune des étapes d'un vaste processus de création (à la fois littéraire et cinématographique), particulièrement éclairant pour comprendre les choix de Pasolini. Hervé Joubert-Laurencin souligne notamment l'attachement du cinéaste aux cycles : *Œdipe roi*, réalisé en 1967, est ainsi lu dans le cadre d'une trilogie « africaine » avec *Carnets de notes pour une Orestie africaine* (projet inabouti devenu un documentaire sur un film à faire en 1969) et *Médée* en 1969 ; trilogie elle-même située entre *Théorème* en 1968 et la trilogie formée par *Le Décaméron*, *Les Contes de Canterbury* et *les Mille et une nuits* entre 1970 et 1974. Dans un premier temps, la confrontation entre toutes ces œuvres m'a passionné : le scénario de *Théorème* témoigne, en effet, d'une tension continue entre d'une part la critique très violente de l'actualité sociopolitique de l'époque et d'autre part la quête d'un temps mythique, relevant de l'inconscient (comme lorsque la jeune fille de la famille, Odette, se détache progressivement de la dévotion qu'elle entretenait jusqu'alors envers « la puissance et l'immortalité du père » (p. 64) ou lorsque Pasolini reconstitue sous forme d'un poème au lyrisme envoûtant le complexe d'Œdipe (p. 69) : « Le Premier Paradis, Odette, ce fut celui du Père / Il y avait une fusion des sens, dans l'enfant / – garçon ou fille – due à

l'adoration de quelque chose d'unique. / Et le monde, tout autour, n'avait qu'un seul aspect : celui du désert... », etc.) Sur ce plan, j'ai trouvé particulièrement utiles d'une part le grand poème « Oui, bien sûr, que font ces jeunes gens... » contre la jeunesse de 1968, d'autre part le scénario de *Médée*, vaste réflexion d'inspiration ethnographique sur la perte du sacré, qui offre de véritables clés de lecture : le Centaure et Médée incarnent tous les deux à leur manière le refoulement du sacré ou du mystère religieux sous l'effet de la lente sécularisation d'un monde livré à l'économie et à la technique ; reste que, et c'est ce qui explique le goût très particulier que Pasolini a des modernisations de mythes antiques ainsi qu'il le fait dans *Œdipe roi* passé à la moulinette freudienne, « ce qui est sacré persiste à côté de sa nouvelle forme désacralisé », ainsi que le Centaure le révèle à Jason (p. 95, édition du scénario chez Arléa) – la scène du meurtre du fils aîné est particulièrement intéressante, puisque cet assassinant apparaît précisément comme un inceste ; Médée (p. 128) prend l'enfant au-dessus d'elle, « comme un homme qui fait l'amour, innocent et affectueux », le berce, puis au moment où il ferme les yeux, lui plonge un poignard dans le dos : « on voit ses yeux qui se révulsent, puis il retombe sur l'épaule de sa mère, comme avant, lorsqu'il s'endormait ». Le noyau œdipien fonctionne à la fois comme un nœud de sens et un interdit autour duquel toute la réflexion du cinéaste à cette époque s'organise. Il y a donc beaucoup à tirer des scénarios des films qui jouxtent *Œdipe roi* ; reste qu'une telle approche est trop coûteuse en termes pédagogiques, parce qu'elle suppose de lire et de voir plusieurs autres œuvres, elles-mêmes complexes, pour expliquer un film dont les références et la sensibilité mâtinée de références psychanalytiques ne sont plus communément partagées par les élèves.

Je me suis donc trouvé face à cet *Œdipe roi* quelque peu dépourvu et fort mari de n'avoir aucune des armes habituelles dont nous disposons généralement pour masquer notre difficulté à interpréter de manière satisfaisante un film comme celui-ci – aucun des différents points d'appui extérieurs que sont 1/ les sources, hyper et intertextuelles, 2/ le projet esthétique d'ensemble de son auteur, ou le cadre théorique qui était le sien, 3/ les renvois incessants qui existent entre les différentes composantes de son œuvre. Il ne me restait, si j'ose dire, que le film. Et son visionnage attentif a été, je dois l'avouer, une vraie révélation. Dans mon souvenir et lors de sa redécouverte durant les vacances, *Œdipe roi* était un film à la fois hermétique et daté – je me suis même demandé quel intérêt il pouvait bien y avoir à confronter des élèves à une œuvre à ce point alourdie par toutes sortes de tics du cinéma d'auteur : les références aux sciences sociales en vogue, la déstructuration de la narration, les regards caméra, la postsynchronisation, le hiératisme, etc. En le regardant à nouveau afin de le comprendre sans autre outils que les images seules (et, comme on va le voir, la lecture du *Réel et son double* de Clément Rosset qui me paraît lumineux appliqué au film de Pasolini), *Œdipe roi* est devenu soudain beaucoup riche et beaucoup plus lisible.

Je me propose donc ici de parcourir le film en distinguant quatre moments principaux – je ne parlerai pas ici de séquences car il s'agit de passages de longueurs très variables ; je ne cherche pas en effet à établir un découpage précis du film, mais simplement à repérer 4 notions, qui peuvent s'appliquer ensuite à l'ensemble du film. Les quatre notions sont les suivantes : 1. Naître ; 2. Voir ; 3. Savoir ; 4. Répéter. À elles quatre, elles donnent à comprendre la logique très particulière de l'inconscient de manière sensible, à savoir par les moyens qui sont ceux de la construction du point de vue, des jeux de regards et du montage cinématographique.

On sait qu'*Œdipe roi* débute par une sorte de long prologue au statut très ambigu puisque le plus souvent considéré comme de nature autobiographique – tout débute par une scène d'accouchement prise depuis un point de vue éloigné : les volets et la fenêtre en surcadrage donnent au spectateur la sensation de surprendre, comme s'il espionnait, un événement qu'il nous est interdit de connaître pleinement, frontalement : celui du trauma de la

naissance. Notons qu'avant cette scène de naissance se trouvent trois plans fixes de mise en situation, le premier un gros plan sur une borne, le second un plan de grand ensemble sur une ville et le troisième un plan d'ensemble d'une maison où se déroule la naissance (deux militaires passent alors dans la rue), alors que la scène de l'accouchement est, comme la scène idyllique qui va suivre, exclusivement féminine (le couple parental n'est alors pas encore formé et seul existe dans l'univers mental de l'enfant le rapport à sa mère) – il se trouve que la borne, dont la fonction de seuil, d'entrée dans le film est ainsi soulignée, indique Thèbes et annonce une série d'autres plans de coupe sur d'autres bornes identiques : le temps auquel appartient cette séquence est bien celui d'une origine mythique, appartenant au sujet individuel autant qu'à l'histoire d'Œdipe.

Suit, après un fondu au noir, la séquence du temps idyllique de l'enfance, dans une nature où ne se trouvent qu'un groupe de jeunes filles, sorte de nymphes ou de bacchantes qui nous sont montrées depuis le point de vue subjectif supposé de l'enfant, autrement dit à hauteur d'herbe, selon une vision parcellaire et attentive à toute une série de sensations qui sont comme exacerbées : la lumière du jour, des tâches de couleurs, les rires des femmes, le bruit des grillons... Le monde n'est alors encore fait que de sujets non individualisés, filmés ici en « courte focale » (de manière à faire bomber vers l'extérieur du cadre les lignes qui le bordent), ou vu en contre-plongée totale afin d'imiter un regard d'enfant. Le personnage de la mère est ensuite isolé du groupe : il se produit une relative stabilisation du regard, qu'illustrent des plans moins lumineux, silencieux et aux formes géométriques, plus apaisées. C'est le moment de la tétée qui satisfait aux besoins de l'enfant et qui permet que s'établisse un jeu de regards entre l'enfant et la mère, non plus par focalisation, mais par un jeu de regards caméra assez perturbant pour le spectateur, puisque tout se passe comme si c'est avec lui que la mère établissait en réalité ce jeu de regards : le visage de Silvana Mangano n'est plus focalisé mais vu en plan rapproché épaulé anaxe, en une sorte de portrait. Ce plan frontal est particulièrement intéressant en ce qu'il rappelle – on l'a souvent noté – l'effet Koulechov, mais là où l'expérience jadis menée par Lev Koulechov portait sur la théorie du montage et visait à démontrer l'effet exercé par un plan sur ceux qui lui succèdent (et par contrecoup ceux qui le précèdent), le visage de la mère nous est ici montré comme hiératique et fermé, sans que par montage d'autres plans juxtaposés viennent orienter notre interprétation des différents sentiments par lesquels elle passe (de l'amour bienveillant à l'inquiétude). C'est donc par tout le spectre de tous ces sentiments, envisagés dans leur confusion, que nous passons, de la même manière que l'enfant, sans pouvoir en fixer le sens exact. De même que le plan en contre-plongée totale effectuant un très rapide panoramique circulaire sur la frondaison des arbres traduit les sensations qui submergent l'enfant.

Le plus frappant est dans ce prologue, qu'on pourrait juger au premier abord quelque peu gratuit en raison du jeu de superposition des temporalités (puisque le sujet Pasolini s'y approprie l'histoire d'Œdipe afin d'en faire à la fois le prolongement et l'origine de sa propre histoire), c'est que la plupart des plans et des motifs qui compteront dans le reste du film s'y trouvent annoncés. Toute la lecture que je vais faire d'*Œdipe roi* porte précisément sur ces effets de récurrence visuelle : j'aimerais ainsi montrer que l'absence relative de logique dans le film de Pasolini (autrement dit l'absence de logique dans l'enchaînement des actions, dans les motifs auxquels les personnages obéissent ou même dans le montage des plans) est compensée par ces phénomènes de récurrence et d'écho qui lui confèrent sa véritable cohérence : celle-ci est dominée, nous allons le voir, par l'inconscient. On sait en effet que la ronde des femmes du prologue revient à la fin, juste avant le suicide de Jocaste, de même que les plans anaxes sur le visage impavide et mystérieux de Silvana Mangano jouant Jocaste, auquel le spectateur se voit de plus en plus directement confronté au fur et à mesure qu'Œdipe approche de la vérité, ou encore que les plans en effet *fish-eye* et les contre-plongées totales du prologue, qui reviennent dans l'épilogue à Bologne et à la toute fin lors du retour au pré

originel. Mais le motif à la fois le plus discret et néanmoins le plus insistant n'est autre que le geste que fait l'enfant, la première fois où nous le voyons posé sur une couverture, à savoir se mordre légèrement la main ou le poignet droit : il s'agit ici d'un geste de succion, mais il est intéressant de noter que cette succion va progressivement se transformer en un geste de morsure que le personnage d'Œdipe (ou d'autres) s'infligent sous l'effet de l'angoisse, une angoisse en quelque sorte suscitée par la manifestation d'un besoin ou d'un désir primaire. En effet, ce geste revient plus d'une 10^e de fois dans le film, peu après qu'Œdipe a fait le rêve qui le conduira à consulter l'oracle (Œdipe déclare à ses parents qu'il s'est réveillé de ce cauchemar pleurant comme un enfant et porte cette coiffe ailée qui évoque le travail de l'inconscient en lui), lorsque sa mère adoptive pleure après son départ, lorsqu'Œdipe voit la borne « Corinthe » juste après avoir consulté l'oracle, lorsqu'il éprouve un désir sexuel face à une jeune prostituée rencontrée dans des ruines, lorsque Jocaste écoute Œdipe approcher de la vérité, lorsqu'Œdipe se jette sur Tirésias, ou lorsque Jocaste lui raconte la prophétie. Pour pénétrer dans la logique de l'inconscient, c'est à ce type de plans en écho que le spectateur doit s'attacher.

Le prologue a donc pour fonction de fixer une configuration qui se répète continuellement par la suite, celui du fameux complexe, à la faveur duquel le père devient une sorte de rival dans l'accès exclusif à la mère. Je ne vais pas analyser toute la séquence consacrée à la naissance de cette rivalité puis à la scène du bal (à la tonalité éminemment proustienne), au cours de laquelle l'enfant laissé seul par ses parents qui se sont rendus à un bal, s'étant réveillé, sur rend sur le balcon et les voit au loin danser, puis effrayé par un feu d'artifice, se met à hurler de peur. Pasolini joue ici, par le biais du feu d'artifice, avec la célèbre « scène originelle », *Urszene* (où l'enfant est témoin du coït parental fantasmée comme un acte de violence – coït qui survient d'ailleurs juste après le bal, mais est interrompu, manifestement parce que la mère résiste, ce que le père semble aussitôt mettre au compte de l'enfant qu'il vient saisir par le pied dans la chambre). Ce qui me paraît intéressant ici, c'est le jeu de Pasolini avec l'histoire même du cinéma, puisqu'on sait que c'est sur le plan du père regardant avec hostilité son fils que le réalisateur introduit pour la première fois un carton (« Tu es né pour prendre ma place dans le monde... »). Je note d'ailleurs que la scène du bal est filmée de manière à faire référence aux origines mêmes du cinéma (tout le prologue d'ailleurs joue avec l'idée du muet ; on y entend les sons, mais les personnes ne parlent quasiment jamais) : lorsqu'il se réveille, l'enfant écarte une sorte de rideau blanc pour passer sur le balcon, d'où il observe un autre rideau tendu devant une fenêtre derrière laquelle le couple parental danse et s'embrasse, cela avant que le feu d'artifice ne le fasse pleurer (l'enfant se tourne d'ailleurs sur le côté pour pleurer en cachant ses yeux avec la main, geste qui là aussi se répètera maintes fois dans le film). La scène primitive (que Freud évoque dans *La Naissance de la psychanalyse* mais surtout bien entendu dans *L'Homme aux loups* – Laplanche et Pontalis ont consacré à cette question un essai essentiel intitulé *Fantasme originnaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*) apparaît ici comme un théâtre d'ombres, par le biais d'images se projetant sur un drap ou de cartons : ce retour aux origines ne concerne donc pas seulement le fantasme (ancré dans la fameuse scène originelle), mais également le dispositif cinématographique, comme s'il s'agissait ici de manifester la persistance, dans un cinéma qui se veut parmi les plus modernes, de traces d'un temps révolu, la persistance d'un temps originnaire et disparu, mais qui insiste néanmoins dans le présent, selon une logique exemplairement représentative de l'inconscient.

Tout le prologue, qui est placé sous le signe de la naissance, fixe donc une série d'images et de motifs mais aussi, et surtout, un schéma auquel l'ensemble du destin d'Œdipe ainsi que le film par conséquent seront soumis. Il s'agit là de traduire le rapport très particulier que l'inconscient entretient avec le temps des origines (individuelles ou humaines) dont la fonction structurante est décisive. Je conclus cette première étape en mentionnant

l'effet de transition que représente le geste du père saisissant les pieds son fils, annonçant ainsi le destin de celui qui sera distingué par ses pieds gonflés. Le geste du père représente une sorte de seconde naissance, mais cette naissance équivaut à un arrachement au rapport fusionnel à la mère, puisqu'il s'agit de la naissance au langage, à l'ordre du symbolique (à la 16^e minutes, ce sont aussi les pieds de l'enfant que le père adoptif saisira mais cette fois-ci pour les embrasser) : en montage *cut*, autrement dit sans raccord succède au geste du père le plan d'un désert aride, vu en panoramique d'ensemble gauche droite (autrement dit dans le sens inverse du panoramique en contre-plongée sur la frondaison des arbres), d'où émergera un homme portant un enfant accroché par les pieds et les mains à un bâton. Œdipe est cette fois-ci confronté au désert, et ce désert, c'est précisément l'ordre du symbolique.

La deuxième étape est celle de la scène de l'oracle, ou plutôt ce qui se situe juste après qu'a été rendu l'oracle, autrement dit à partir de la 24^e minute. Nous voyons d'abord la main d'Œdipe en très gros plan, s'abaissant pour laisser voir ses yeux : le geste laisse entendre qu'un voile va se déchirer, une vérité doit s'ensuivre. Mais la première réaction d'Œdipe à l'audition de la sentence (qui est prononcé deux fois de suite – *tout est dupliqué dans le film et existe de manière redoublée*) est de rire. Lorsque nous revenons au champ, nous constatons qu'Œdipe regarde l'oracle non plus en contre-plongée mais de face, légèrement dans l'ombre, entouré (il lui est intimé l'ordre de fuir), enfin une dernière fois à nouveau en contre-plongée mais cette fois à contre-jour : la révélation s'avère être un éblouissement, le geste initial de dévoilement se muant aussitôt en aveuglement. Ce dont il sera donc ici question dans toute cette deuxième étape, c'est de l'acte de voir. Or envisagé du point de vue de l'inconscient, un tel acte n'a rien d'évident, ainsi que le montre précisément la longue hallucination visuelle qui suit la révélation de l'oracle. Voyons donc cette hallucination.

Il est difficile de décrire très exactement le montage de cette séquence pour une raison qui tient justement au fait que ce montage est destiné à désorienter, à faire éprouver au spectateur le vertige visuel et mental d'Œdipe au moment où son destin vient d'être fixé par l'oracle, autrement dit au moment où il est rejeté de la communauté des hommes.

Il me semble que le point de départ de cette analyse doit être ce plan d'ensemble qui sert de repère à tout ce qui suivra : au son d'une flûte et d'une percussion, Œdipe y apparaît isolé au centre de l'image, pris entre l'oracle sous l'arbre en haut de l'image et la foule massée en bas de l'image, le tout formant un plan extrêmement construit et quasi-géométrique. À ce bel ordonnancement fait rapidement place une impression de complète désorientation, puisqu'au plan suivant, juxtaposé par raccord dans le mouvement d'Œdipe situé au centre de l'image, tous les autres personnages ont disparu. Il ne s'agit pas ici d'une simple hallucination visuelle ; en effet, le point de vue n'est pas celui d'Œdipe lui-même : c'est en quelque sorte (comme dans le cas du regard-caméra de la mère dans le prologue) le spectateur qui est ici conduit à halluciner un Œdipe pestiféré, seul au monde, devenu objet d'horreur. Juste après, un plan rapproché cadré épaule, dans l'axe du plan précédent, accentue l'effet d'isolement. Puis vient le contre-champ, qui n'est autre que la vue de la foule, mais à contre-jour à nouveau, rendue imprécise par un effet de *flare* (halo qui se forme dans l'objectif lorsqu'une source lumineuse ponctuelle se trouve dans l'image ou aux abords immédiats du cadre). S'ensuit un enchaînement complexe de champs/contre-champs interrompus parfois par un plan d'ensemble latéral. Le contre-champ est suivi par un retour à Œdipe de face en plan rapproché épaule, entouré par d'autres, et qui porte ensuite sa main sur son visage, comme s'il était aveuglé ou écrasé par la révélation – notons toutefois que le soleil a ici disparu. À nouveau, Œdipe apparaît dans l'axe mais en un plan d'ensemble ensoleillé, et comme auparavant isolé : le personnage semble alors sortir du cadre sur sa gauche, et alors qu'on s'attendrait à un enchaînement classique, l'image, comme par un effet de faux-raccord, hoquette, revient en arrière sur le plan rapproché épaule d'Œdipe perdu dans une foule qu'il

observe hagard, et à nouveau sur le contre-champ sur la foule rendue indistincte par le contre-jour. Survient un plan latéral d'Œdipe marchant dans un désert écrasé de lumière, totalement seul. Pour la troisième fois, le personnage est ensuite cadré épaule perdu au milieu de la foule... J'interromps là la description de ce montage où les enchaînements se poursuivent de manière accélérée, avec un cadrage de plus en plus resserré, et surtout des plans de la foule de plus en plus flous, comme si Œdipe, qui met sa main devant les yeux, était incapable désormais de distinguer ceux qui l'entourent alors même que le soleil ne l'éblouit plus à présent. Ce qui importe donc ici, c'est que le trouble de la vision ne soit pas réductible à un simple effet de focalisation : par le biais du montage, de l'alternance entre plans vides ou pleins, lumineux ou plus sombres, parfaitement nets ou de plus en plus flous, situés à contre-jour ou non, c'est le regard même du spectateur, dérouté par les faux-raccords dans le montage et par l'enchaînement de plus en plus rapide des plans, qui se brouille, comme gagné par l'effet de trouble qu'induit la vérité énoncée par l'oracle. Autrement dit, cette vérité est comme le soleil et comme la mort : elle ne peut « se regarder en face » (La Rochefoucauld) et contraint à toutes sortes de détours, ces détours qui conduiront précisément à réaliser le crime que le héros cherchera désormais à éviter.

On sait que la question du regard est cruciale dans *Œdipe roi* : aux nombreux regards caméras dans le film (je vais y revenir juste ensuite) s'oppose à différents moments ce geste des yeux masqués par la main ou par le bras (c'est d'ailleurs comme cela qu'Œdipe se lance à l'aventure et s'avance ensuite, ou, arrivé à un premier carrefour, fait le choix du chemin qu'il suivra en se cachant les yeux et en tournant sur lui-même – l'aboutissement de ce geste sera bien entendu de se crever les yeux). Bien entendu, il n'y a pas de véritable opposition entre regarder et se cacher les yeux : il s'agit en réalité des deux facettes d'un même phénomène.

J'aimerais m'appuyer rapidement sur *Le Réel et son double* de Clément Rosset (qui porte en grande partie, on le sait, sur *Œdipe roi* de Sophocle), où se trouve une théorie très utile de ce qu'est l'illusion (ou l'inconscient), définie comme perception inutile. Inutile parce que tout en percevant bien le réel, le sujet de l'illusion n'a pas la réaction adéquate. Le secret de l'illusion, c'est que l'aveuglé est incurable « non d'être aveugle mais bien d'être voyant » (p. 12), autrement dit qu'il n'y a pas plus à voir (ou à comprendre) que ce qui est déjà bien là. Tout est donné d'emblée (c'est le propre d'ailleurs du réel chez Rosset que d'être là, tout entier, sans défaut) : simplement, le sujet prend sur lui de ne pas voir un réel dont il a pourtant reconnu l'existence. Autrement dit, dans le cas d'une illusion de ce type, il n'y a aucun défaut de perception, mais un phénomène de dédoublement, plus précisément de duplication et de déplacement de ce que le sujet refuse de voir parce que cela lui est insupportable (on pourra se reporter aux p. 38-41).

Dans la scène qui suit la prophétie de l'oracle, c'est le sujet (Œdipe ou le spectateur, ici confondus) qui refuse de voir, alors que le réel insiste ; c'est lui qui substitue ces plans situés sous une lumière du soleil écrasante où Œdipe erre seul, divaguant au milieu de la foule qu'il perçoit sans la voir réellement. C'est lui qui opère le dédoublement de l'image par le biais d'un montage répétant de manière de plus en plus anarchique les mêmes plans – dédoublement qui ne suffit toutefois jamais à faire disparaître le réel, puisque le propre du réel est de toujours se rappeler au sujet, dans toute son horreur.

La troisième étape est étroitement liée à la première, puisqu'elle touche à la question de ce qu'est le fait de savoir.

Sur ce point, la scène de la rencontre à un carrefour avec le char conduisant au meurtre du père mériterait une analyse serrée, mais que je n'aurai pas ici le temps de conduire. Ce qui me paraît intéressant lors de cette scène très étrange, c'est la réaction d'Œdipe, qui fuit en hurlant. S'agit-il là d'une tactique digne de la ruse d'Ulysse, une tactique qui consiste à épuiser l'adversaire pour ensuite le frapper ? Il me semble en réalité qu'on peut interpréter

cette réaction déroutante autrement, en la mettant en lien avec le fait qu'avant de combattre, Œdipe, parvenu au bord de l'épuisement et quasiment incapable de combattre, se masque à nouveau les yeux avec la main. Parvenu à ce point extrême de refus du réel, il se retourne et s'avance vers le premier puis le deuxième des soldats qui le poursuivent : à chacun de ses coups sur les soldats ou sur l'homme barbu (son père), un phénomène de contre-jour vient là encore éblouir la scène et rendre l'acte du meurtre quasi invisible pour le spectateur. Mais cette fois-ci l'éblouissement constaté coïncide avec une sorte d'extase de plus en plus manifeste et qui culmine, juste après l'assassinat du vieil homme, lors du meurtre du troisième soldat, blessé aux deux jambes, et qu'Œdipe tue en quelque sorte par pur plaisir. Au moment même où il enfonce son épée dans le soldat (situé hors champ, donc là aussi invisible comme auparavant, autrement dit échappant au voyeurisme du spectateur confronté à la défaillance qui est celle de la jouissance), Œdipe ferme les yeux et une sorte d'extase se marque sur son visage. Pourquoi ce phénomène est-il significatif ? En ce qu'il annonce très exactement la scène du combat contre le Sphinx. Là encore, l'adaptation de Pasolini s'avère déroutante. Lorsque le jeune messager évoque le Sphinx et en parle comme d'un animal que personne n'ose affronter, la première réaction d'Œdipe est de se retourner, comme s'il fuyait. En réalité, il se précipite sur le monstre qui s'avère être une sorte de masque quelque peu grotesque, représentant manifestement un visage ou un être au vagin denté (évoquant donc la menace de castration). S'ensuit un dialogue décisif : « Une énigme assombrit ta vie », déclare le Sphinx, à Œdipe qui répond en hurlant : « Je ne veux pas savoir », ajoutant, en poussant le Sphinx dans l'abîme : « Je ne veux pas te voir, je ne veux pas savoir, je ne veux pas t'entendre » (le Sphinx disparaît alors de l'écran, sans qu'il y ait combat, le plan reste fixe, vide, balayé par les nuages – là encore, la violence aveugle d'Œdipe qui fonce en refusant de voir ou de savoir, car il s'agit bien de la même chose, se manifeste par l'évanouissement de l'acte à l'écran, rendu auparavant invisible par le soleil et ici par l'effet de décadage masquant le geste meurtrier hors champ, au bas du cadre). Ce refus de savoir est d'autant plus significatif que ce faux combat (qui est un vrai refus du réel monstrueux incarné par le Sphinx, celui du vagin maternel qu'Œdipe va pourtant gagner en rejetant l'animal dans cet abîme situé au plus profond de lui-même) se substitue à la résolution de la célèbre énigme dans le mythe (celle qui fait précisément sa gloire : Quel être a quatre jambes le matin, puis deux jambes le midi, et trois jambes le soir). Autrement dit la force d'Œdipe est ici dans son refus du savoir et non dans son exercice de la *mêtis*. Si ce cri (« Je ne veux pas te voir, je ne veux pas savoir, je ne veux pas t'entendre ») joue un rôle si important, c'est que, là encore, celui-ci fait retour sous deux formes inversée au cours du film. On sait que la première apparition d'Œdipe, devenu un homme, a lieu au cours d'un jeu où le jeune homme vient de tricher et est accusé d'être un bâtard : Œdipe se précipite sur celui qui l'accuse puis part en riant, le pousse (exactement comme il le fera pour le Sphinx) – c'est le même rire qui s'affiche sur son visage lorsque l'oracle énonce sa prophétie. Immédiatement après toutefois, Œdipe dit à ses parents qu'il a eu un cauchemar et veut aller consulter l'oracle : lorsque son père tente de l'en dissuader, il répond : « je veux savoir » (*volio conoscere*). Cette formule, « Je veux savoir », c'est celle qu'il répète lorsque devenu roi de Thèbe, il enquête sur l'origine du mal qui ronge la ville, autrement dit la cause du meurtre de Laïos et veut forcer Tirésias, réticent, à parler. À l'arrivée du devin, un carton traduisant la pensée d'Œdipe précise d'ailleurs ce désir de connaissance : « Je t'ai fait venir et par toi je saurai tout », lit-on. De même, le serviteur de Laïos qui avait été chargé de le tuer lui demande, alors qu'il est pressé de questions : « Mais que veux-tu savoir ? » Pourtant, Tirésias l'a précédemment mis en garde : « Tu ne vois pas le mal et la honte que tu portes en toi ».

D'une certaine manière, vouloir savoir ou vouloir ne pas savoir s'équivalent en Œdipe, car le propre de l'inconscient est de transgresser toute rationalité (à commencer par le principe même de non-contradiction). Dans l'inconscient, les contraires coexistent et c'est la raison

pour laquelle Œdipe peut prétendre à la fois vouloir savoir tout en refusant d'écouter ou de voir. On comprend de même qu'il ne saisisse une vérité que pourtant, beaucoup autour de lui semblent déjà avoir comprise avant lui. Revenons à ce propos sur la question des regards caméras, assez nombreux dans le film, à commencer par ceux de la mère du petit enfant, devenue épouse et mère d'Œdipe, Jocaste, qui reviennent tout au long du film. Immédiatement après qu'Œdipe a dit pour la première fois qu'il se rendra auprès de l'oracle parce qu'il veut savoir se trouvent quelques plans étranges, qu'on peut juger au premier abord être de simples plans de coupe : celui de cigognes qui se perchent sur le palais de Laoïos (dont Œdipe prendra plus tard la place), puis un plan du serviteur de Polybe qui l'a recueilli enfant suivi d'un long regard caméra, fort mystérieux – on revient ensuite aussitôt à l'adieu d'Œdipe à ses parents. Le même phénomène se retrouve par la suite. Non pas lors du meurtre de Laios, où son serviteur regarde lui aussi en direction de la caméra (il ne s'agit pourtant pas là d'un véritable regard caméra puisqu'il ne fait en réalité que fixer derrière lui, là où se déroule le meurtre : la direction de son regard est donc motivée et ne se confond pas avec l'axe de la caméra). Plus proches du regard caméra sont ceux de l'homme et de l'enfant atteints de la peste, et qui regardent dans la direction des spectateurs sans véritable motif, comme s'ils étaient conscients de notre présence, et porteurs d'un savoir resté informulé, mais surtout les regards jetés par Jocaste tout au long de l'enquête d'Œdipe (à 1h, au moment même où Œdipe déclare « Je vengerai le roi comme s'il était mon père », suit un plan du visage de Jocaste, comme si celle-ci entendait, autrement dit comprenait plus que ce qu'Œdipe pense dire), puis juste après qu'il a enfin compris entièrement la vérité. On remarque que ces nombreux plans sur le visage et les yeux de Jocaste (je n'en montre ici que deux, mais il y en a beaucoup), souvent assez longs, redéploient le spectre de sentiments, du rire à l'effroi, qui se peignait déjà sur le visage de la mère alors que celle-ci nourrissait son enfant au sein. Jocaste est précisément celle qui mettra en garde Œdipe (1h 23min 31s) : « Ne redoute pas l'hymen d'une mère, bien des mortels ont déjà dans leurs rêves partagé le lit maternel » (Sophocle). Chacun des proches d'Œdipe, Jocaste en particulier, en sait plus que le héros et chez Pasolini, le jeu de direction des regards accentue cette circulation muette d'un savoir informulable, mais que nous communiquent ces étranges regards muets. Lorsque répondant aux demandes de son peuple suppliant, Œdipe se tient devant son palais, portant la barbe de son père adoptif et la coiffe de son père biologique, il ne cesse de regarder vers une fenêtre vers la fenêtre grillagée d'une tour. Ces plans où Œdipe se tourne vers le hors champ en haut à droite sont suivis des regards caméras de Jocaste : ce que l'on pourrait prendre pour une sorte de communication intuitive entre les deux personnages s'avère en réalité une fausse mise en rapport ; tous deux ne communiquent pas, ou du moins ne communiquent que dans le refus de savoir – mais pas de la même manière et pas pour les mêmes raisons. Ces regards silencieux lancés à la caméra représentent en quelque sorte des plans sur lesquels le propre regard du spectateur, son désir de savoir vient buter inutilement.

J'en viens à présent à la quatrième étape, qui ne correspond cette fois-ci pas à une séquence précise, mais porte sur la notion à mes yeux la plus importante dans ce film, celle qui, me semble-t-il, définit le mieux la logique de l'inconscient telle que Pasolini en rend compte, à savoir la répétition. Tout le film, je l'ai dit, obéit à ce phénomène de répétition et d'échos d'un élément à l'autre. Ces échos peuvent être parfois discrets, mais ils sont toujours significatifs. Ainsi de la première scène d'amour entre Jocaste et Œdipe, qui est une reprise de la scène où les parents de l'enfant rentrés du bal s'apprêtent à faire l'amour lors du prologue. De même lorsque Tirésias arrive à la demande d'Œdipe, il titube, écrasé par la chaleur : le messager le protège alors avec son chapeau, puis le place dans l'ombre d'un petit arbre qui rappelle la branche avec laquelle Œdipe lui-même se protégeait sur la route vers Thèbes au moment où il croise le char de son père. Autre exemple : au moment où Tirésias qui vient

d'accuser Œdipe d'être le responsable des maux dont souffre le peuple le nomme « fils de la fortune », celui-ci arrache brusquement sa coiffe et sa fausse barbe, répétant (et inversant) ainsi le geste par lequel son père d'adoption l'avait baptisé « fils de la fortune », juste avant d'ôter ses ornements et de porter lui-même l'enfant à son épouse.

Ces effets de répétition peuvent aller jusqu'au vertige. Juste après l'ultime confrontation avec Tirésias annonçant la malédiction d'Œdipe, Jocaste apparaît, éclate d'un rire étrange où se mêle l'angoisse, puis se lève et court en feignant la joie, suivie de ses servantes avec qui elle se précipite afin de courir dans une sorte de jardin protégé qui évoque aussitôt la course des femmes promenant l'enfant au début du film. Œdipe lui-même embrasse Jocaste bloquée contre un mur du palais de la même manière que le père de l'enfant embrassait sa femme avant de se rendre au bal. On pourrait multiplier ainsi les exemples d'une volonté délibérée de la part de Pasolini de placer son film sous le signe de ce que Freud nommait la compulsion ou contrainte de répétition : *Wiederholungszwang*. Ce concept essentiel, l'inventeur de la psychanalyse le développe lors de sa dernière partie de sa vie, lorsqu'il constate que cette tendance à la répétition constitue un blocage essentiel dans la cure analytique, parce que celle-ci se manifeste jusque dans le transfert conduisant le sujet à répéter des mécanismes dont il ne parvient pas à se débarrasser. Cette impasse dans l'analyse conduit Freud à théoriser ce retour du même et à avancer l'idée d'une pulsion de mort dans *Au-delà du principe de plaisir*. Les effets de reprises et d'échos dont il vient d'être question ne doivent donc pas être interprétés comme un jeu formel, une sorte de coquetterie esthétisante de la part de Pasolini : ils sont la traduction concrète de cette compulsion de répétition. Or afin d'expliquer que puisse exister dans l'inconscient une pulsion indépendante du principe de plaisir, Freud postule dans *Au-delà du principe de plaisir* l'idée que la pulsion de répétition est une « poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur », autrement dit qu'elle est « l'expression de l'inertie dans la vie organique », comme si la vie n'aspirait en réalité qu'à la mort ! Il s'agit là d'une hypothèse audacieuse, très discutée par les contemporains et par les successeurs de Freud, mais qui explique le choix qu'a fait Pasolini d'achever le film non seulement par un épilogue qui reprend et prolonge le prologue, mais surtout par un retour dans le pré originel, véritable retour à l'organique, symbolisé par ce plan final sur l'herbe, celle de la terre où sont enterrés les corps morts. La répétition est donc ici la manifestation d'un principe essentiel de l'inconscient. Les éléments les plus étranges d'*Œdipe roi*, comme par exemple, ces multiples plans de coupe (plans fixes ou panoramiques latéraux sur un paysage vide), visent bien à désarticuler la narration, et à distendre la chronologie ou l'enchaînement classique des actions, afin de faire émerger cette autre temporalité gouvernée par la répétition et donc la pulsion de mort propre à l'inconscient, et à laquelle répond cette insistance sur les rites : rites religieux, rites du mariage, rites juridiques, ou rites funéraires qui occupent une très grande place et relèvent également de la répétition, mais destinée cette fois-ci à protéger du désordre ou de l'angoisse. Sous prétexte de protéger, ces scènes rompent toutefois avec la perception ordinaire du temps. Ainsi l'enquête d'Œdipe est-elle plusieurs fois entrecoupée : juste après avoir interrogé Créon, Œdipe va par exemple faire l'amour avec Jocaste, scène aussitôt suivie d'une très longue scène de crémation des corps (2 minutes). Suit un plan où les personnages sont disposés le du palais dans le même ordonnancement qu'auparavant, attendant l'arrivée de Tirésias, comme si rien n'avait changé et qu'il s'agissait de la même scène. Comment l'enquête, la scène d'amour et les ravages de la peste s'articulent-ils ? Tout laisse à penser qu'ils ne se situent pas sur un même plan chronologique et que l'irruption du fantasme (la scène d'amour) puis ses conséquences mortifères échappent au temps des horloges, creusant le film d'une manière qui n'a plus rien à voir avec la logique rationnelle.