



UNIVERSITÉ
DE NAMUR

University of Namur

Institutional Repository - Research Portal Dépôt Institutionnel - Portail de la Recherche

researchportal.unamur.be

THESIS / THÈSE

MASTER DE SPÉCIALISATION EN CULTURES ET PENSÉES CINÉMATOGRAPHIQUES

L'errance tragique dans sa dimension spatio-temporelle pasolinienne à travers « Accattone »
et « Edipo re »

FLAMION, Astrid

Award date:
2023

Awarding institution:
Universite de Namur

[Link to publication](#)

General rights

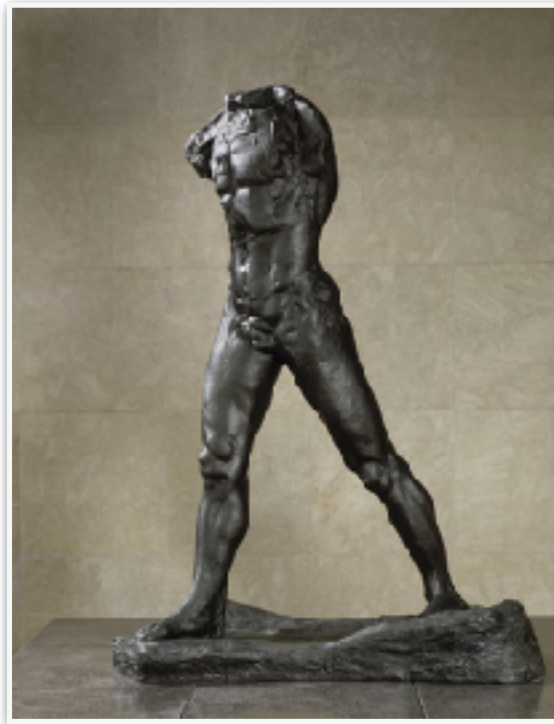
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

**L'errance tragique dans sa dimension
spatio-temporelle pasolinienne à travers
« *Accattone* » et « *Edipo Re* ».**



Auguste Rodin, *L'homme qui marche*, bronze, 1907,
Musée Rodin, Paris.

Mémoire présenté par Astrid Flamion
Master de spécialisation en pensées et cultures cinématographiques
Promotrice : Madame Théa Rimini
Co-promoteur : Monsieur Sébastien Laoureux
Université de Namur
Année académique 2022-2023

*« Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita. ¹»*

¹ Dante, *La divine comédie*, Chant I, vers 1-3, Flammarion, 1985 : « *Au milieu du chemin de notre vie, je me retrouvai par une forêt obscure car la voie droite était perdue* » (traduction de Jacqueline Risset).

Merci !

Merci à vous, Madame Théa Rimini et Monsieur Sébastien Laoureux, pour votre sympathie et votre aide. Ce fut un réel plaisir de vous avoir rencontrés et d'avoir suivi votre enseignement que vous transmettez avec beaucoup de passion.

Merci à Alixe et à Audran qui, pendant cette période estivale, ont été conciliants et patients à l'égard de leur maman ...

Merci à André Flamion, mon cher papa, toi qui es toujours si enthousiasmé par mes projets d'étude.

Table des matières.

INTRODUCTION (montage audio-visuel)

L' « *homme qui erre* » : galerie de quelques figures errantes dans l'histoire du cinéma.

PREMIERE PARTIE : L'ERRANCE D'ACCATTONE DANS SA DIMENSION SPATIO-TEMPORELLE p. 7-42

I. Les lieux de l'errance d'Accattone.

I.1. Les « *Borgate* » pasoliniennes. p.7

I.1.1. Lieux familiers de Pasolini - espaces de rejet social liés au régime fasciste. p. 7

I.1.2. Dimension picturale et beauté sacrale. p. 15

I.1.3. Quartier populaire du Testaccio ou le terme de l'errance. p. 25

I.2. Espace rêvé de la mort d'Accattone. p. 31

I.3. Rome vaticane et baroque. p. 35

II. Le temps de l'errance d'Accattone.

II.1. Une temporalité linéaire ambiguë. p. 38

II.2. Espaces préhistoriques, espaces « *hors du temps* ». p. 41

DEUXIEME PARTIE : L'ERRANCE D'OEDIPE DANS SON ESPACE-TEMPS : ITINERAIRE, FUITE ET RETOUR D'UN ENFANT MAUDIT

p.43-65

I. La genèse de l'errance : du palais de Corinthe au sanctuaire d'Apollon à Delphes.

I.1. Le désert, un espace de pureté hors du temps. **p.45**

I.2. Le sanctuaire d'Apollon à Delphes. **p.48**

I.2.1. Un espace poétique absolu hors de l'histoire. *p. 48*

I.2.2. La lumière aveuglante comme vérité fatidique - accès à une autre dimension de l'espace et du temps. *p.50*

II. L'errance comme fuite pour échapper au fatum : de Delphes à Thèbes.

II.1. Le désert comme *topos* d'encerclement - entre progression au hasard et progression tragique. **p.53**

II.2. Le meurtre de Laïos : rupture de la linéarité temporelle - dédoublement du temps. **p.56**

II.3. Arrivée à Thèbes, lieu d'accomplissement du destin : Angelo, une main tendue vers Tirésias et la Sphinge - Le Maroc comme espace grec chthonien. p.59

III. Reprise et fin de l'errance : déambulation dans trois décors contemporains - temps cyclique - retour aux origines. p.63

CONCLUSION : « *Cher Pier Paolo Pasolini, ...* » p.66

BIBLIOGRAPHIE p.68

PREMIERE PARTIE

L'ERRANCE D'ACCATTONNE DANS SA DIMENSION SPATIO-TEMPORELLE

I. Les lieux de l'errance d'Accattone.

I.1. Les « *Borgate* » pasoliniennes.

I.1.1. Lieux familiers de Pasolini - espaces de rejet social liés au régime fasciste.

Le 28 mai 1960, Pasolini, chroniqueur dans l'hebdomadaire communiste, « *Vita Nuove* », écrit ces mots :

« ... *Je suis en train de travailler à trois scénarios, de préparer un film dont je serai le metteur en scène, d'organiser un roman sur lequel, en définitive, je mise tout, d'écrire des articles et des poèmes, selon les intermittences et les obsessions de la vocation et du métier : je n'ai même pas le temps de respirer comme on dit ...* »²

Celui qui fut d'abord un homme de lettres³ et surtout un poète, dont « *l'activité créatrice fut d'une exceptionnelle densité*⁴ », inaugure à cette époque, sans aucun apprentissage technique

² Extrait de la *Vita Nuove* recueilli par René de Ceccaty, *Pasolini*, Gallimard, 2005, p.145.

³ Avant 1960, Pasolini est déjà l'auteur de 14 recueils de poésie, de plus de 60 poèmes non recueillis, de plus de 50 récits brefs, de plusieurs romans, d'une centaine d'articles de critique littéraire, d'essais journalistiques, dramaturgiques et picturaux (cfr Hervé Joubert Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, p. 22.)

⁴ *ibid.* p.22

préalable, les années-cinéma de son existence romaine. Ce milieu ne lui est cependant pas inconnu : en effet, dès son arrivée à Rome avec sa mère Susanna le 28 janvier 1950, après avoir quitté précipitamment son « *Arcadie frioulane* » natale à la suite d'un scandale d'« *attentat à la pudeur dans un lieu public*⁵ », Pasolini s'inscrit au syndicat des figurants de Cinecittà⁶, écrit, réécrit des scénarios ou collabore aux dialogues dans un but surtout alimentaire. René de Ceccaty, dans la biographie qu'il consacre au cinéaste, mentionne entre autres qu'il intervient dans les *Nuits de Cabiria* (*Le notti de Cabiria*) de Fellini (1967) « *pour toute la partie informative, linguistique et sociale de ces milieux qu'il connaît alors parfaitement* ». De quels milieux s'agit-il ? Précisément ceux que l'on retrouve dans ce tout premier film. Les décors d'*Accattone*, ce sont ceux des *borgate*, ces faubourgs défavorisés, ces banlieues oubliées où l'y ont jeté lui-même « *les aléas professionnels et une sorte de fatalité économique*⁷ » : en effet, après avoir habité au centre-ville pendant un an et demi, il s'installe *extra muros* dans une *borgata* au numéro 3 de la Via Giovanni Tagliere, à Ponte Mammolo dans la zone de Rebibbia, à l'est de Rome.



Photogrammes extraits du documentaire : « Pasolini l'enragé ».

Pasolini présentant son ancienne maison et déambulant dans son ancien quartier (23 juillet 1966).

⁵ Pasolini sortira finalement disculpé de son procès de moeurs suite à une révision par la cour de cassation en 1952 (Hervé Joubert-Laurencin p.33)

⁶ Pasolini a été figurant et une fois acteur avant de devenir cinéaste (*Il gobbo*, 1960). Il avait même pensé, dans sa jeunesse, à entrer au *Centro Sperimentale*, l'école de cinéma de Rome.(ibid. p. 39)

⁷ René de Ceccaty, op. cit. p.118.

Comme il l'exprime en français dans le film-documentaire réalisé par Jean-André Fieschi en 1966, « *Pasolini l'enragé* », la pauvreté qu'il éternise à l'écran, il l'a d'abord vécue en personne, répondant ainsi à ses détracteurs qui lui reprochent sa vision de touriste :

« *J'habitais ici parce que j'étais pauvre, très pauvre ... ici j'ai eu l'expérience de la vie, d'un faubourg romain ... les faubourgs dans mon film sont ceux construits par le fascisme comme des camps de concentration pour les pauvres ...* »

Le terme « *camps de concentration* » peut paraître radical mais met en évidence l'isolement et l'oubli que subissent ces « *poveracci* » dans leurs rapports à la ville située à une quinzaine de kilomètres. Les *borgate romane* sont des quartiers « *d'abord destinés à absorber les vastes flux migratoires que Rome subit à partir de son annexion au nouveau Royaume d'Italie en 1870, ils sont pour Mussolini, un moyen de regrouper et de contrôler les populations les plus pauvres expulsées du centre-ville auquel le dictateur souhaite redonner sa gloire passée.*⁸ » Ces agglomérations suburbaines complètement ignorées de la société, sont littéralement des espaces de rejet social peuplés par des êtres *abjects* dans le sens premier du terme, c'est-à-dire « *jetés au loin* » (du latin : *ab - iacere*⁹ : jeter loin de soi), des êtres délogés à cause des démolitions opérées dans le centre-ville

⁸ Passerone Léa, *A la découverte des banlieues romaines : la tension entre humilis et sublimis chez Pasolini*, La clé des langues, Lyon, 2018.

Sur ce sujet, un article de l'historienne Colette Vallat « *Villes neuves de l'Italie fasciste : usages et limites d'un outil de propagande* » donne des informations riches sur le mouvement d'urbanisation fasciste qui « *commença par l'application d'une **politique anti-urbaine** qui se traduit par la **pratique de la table rase** comme s'il avait fallu, pour vénérer le régime, effacer toute trace de l'époque précédente avant de bâtir une ville selon l'idéal mussolinien. Le premier soin fut de choisir (de sélectionner) la population, point trop nombreuse, qui résiderait en ville et constituerait une élite ... Cela conduisit au **déplacement des populations urbaines les plus modestes, jugées suspectes par le régime, vers de lointaines périphéries...*** », Histoire Urbaine, 2001/2, pp. 161- 182.

⁹ Cette étymologie est fort justement rappelée par Léa Passerone dans son article. J'ajouterai que c'est la préposition « *ab* », attachée à la racine du verbe latin, qui rend précisément cette nuance d'éloignement et séparation.

pour redonner à Rome sa grandeur impériale. Entre 1951 et 1954, Pasolini vit au sein de ces taudis misérables « *ignoré de tous, dévoré par la terreur intérieure de ne pas être comme la vie le voulait*¹⁰... » Loin de sombrer dans la solitude, il va à la rencontre d'un peuple au langage particulier, « *un monde au goût différent* », s'en nourrit et est prêt à proposer, quelques années plus tard, un nouveau regard cinématographique sur la réalité.

« *C'est là, près de chez lui, au bord de l'Aniene, rivière qui se jette dans le Tibre où les jeunes gens souvent se baignent, qu'il rencontre Sergio Citti, un peintre en bâtiment. Il va devenir le principal informateur de Pasolini sur la vie et le langage des banlieues (...) Il va, surtout, lui présenter son jeune frère Franco, qui sera l'acteur de son premier film.* ¹¹»

L'espace diégétique, dans lequel le spectateur va vivre les errances d'un « *Accattone véritable*¹² » et de ses amis, est donc celui de la Rome la plus basse, mendicante, celle des *crève-la-faim*¹³, étrangère aux clichés touristiques traditionnels. En plaçant au premier plan de l'image ceux qui, ordinairement, occupent le rang le plus infime, il parvient à valoriser la misère des *sottoproletari*, à la sublimer au point de faire surgir une beauté primitive sacrée insoupçonnée et, somme toute, insoupçonnable. Les *borgate* « *forment le théâtre de l'histoire du protagoniste*¹⁴ » et

¹⁰ Extrait d'un texte écrit par Pasolini en 1957 cité par René de Ceccatty op. cit. p.113 : *Un paese di temporali e di primule*.

¹¹ René de Ceccatty, *Pasolini*, op. cit. p. 114.

¹² Ce sont les mots du cinéaste pour désigner Franco Citti. (ibid. p. 154)

¹³ Terme employé par Herbé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, p.57.

¹⁴ Francesco Galluzzi, *Accattone, Des racines dans la peinture*, p.94 (Dossier Accattone, Ed. Macula, 2015)

précisément la *borgata Gordiani*¹⁵ qui en constitue le principal décor, l'une des premières et pires *borgate rapidissime*, le rappelle Léa Passerone, « *construites à la hâte par le régime fasciste* ».

Borgata Gordiani, 1956¹⁶.



Le spectateur visualise concrètement la banlieue lorsque Accattone se rend chez Ascensa avant la bagarre avec sa belle-famille (Planche 1) : « *effectuant le même mouvement que le regard* ¹⁷», un long panoramique balaie d'abord, en un plan d'ensemble, un espace urbain *minimaliste* et rectiligne, composé d'une large route principale, de petites maisons misérables alignées. Un travelling¹⁸ accompagne ensuite le *mendiant* en plan rapproché dans son cheminement lorsqu'il rencontre Balilla (lavant une grappe de raisin près d'une fontaine) et la caméra révèle à l'arrière-plan un paysage déserté, brûlé par le soleil, caillouteux, fait de terrains vagues. A nouveau, un travelling cadrant en plan moyen Franco Citti laisse se dessiner des immeubles, venant ainsi

¹⁵ Déclaration de Boncompagni Ludovisi, délégué au service d'assistance sociale auprès du gouverneur de Rome, «... *les maisons n'ont pas d'eau ni de cabinets. Ces derniers et les fontaines (qui doivent servir aussi pour la toilette) sont répartis en plusieurs points de la zone et doivent servir à un nombre déterminé de logements. Les constructions fabriquées en toute hâte et dans l'économie sont détériorées. Les toits n'arrivent pas à empêcher l'eau de filtrer dans les pièces de séjour entraînant une humidité funeste aggravée par l'eau qui affleure et remonte du sol étant donnée l'absence de fondation et de plancher* ». *Il Popolo d'Italia*, n° 276, nov. 1928. <https://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com/2011/11/italie-la-ville-selon-mussolini.html>

¹⁶ <https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/tag/borgata-gordiani>.

¹⁷ J. Gilly (dir.), *Tout sur Pasolini*, Gremesen, 2022, p. 48 (article de Piero Spila).

compléter nos connaissances sur la topographie du faubourg. Le travelling se poursuit sur un cadrage en plan italien avec à l'arrière-plan une maison abandonnée portant une inscription révélatrice de l'état des lieux : « *Vogliamo una casa civile* ».

Pasolini met donc en scène un monde misérable, fait de maisons délabrées, qu'il aura pour ambition de sublimer et d'en révéler la beauté éclatante, dissimulée derrière cet aspect dégradé et poussiéreux. Le scénario original en témoigne :

« *Sur une route misérable, entourée de baraques, de vieilles bicoques, etc... avec des gamins dépenaillés, sous un soleil furieux. Une petite cloche solitaire sonne tristement le glas. Accattone avance sur la route calcinée par le soleil. C'est vraiment un accattone, un mendigot, en tricot de peau-sans maillot- avec ses pantalons couverts de poussière* ¹⁹ ... »

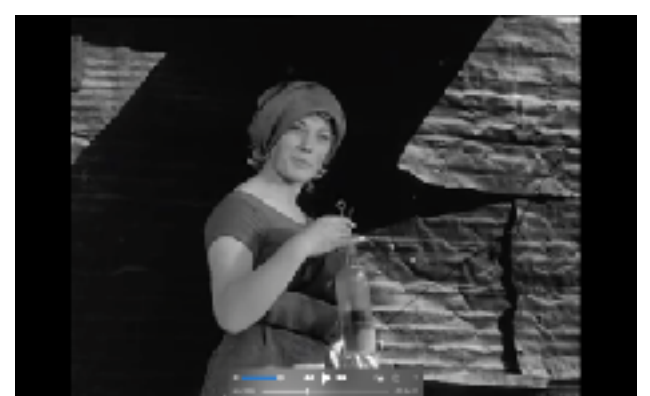
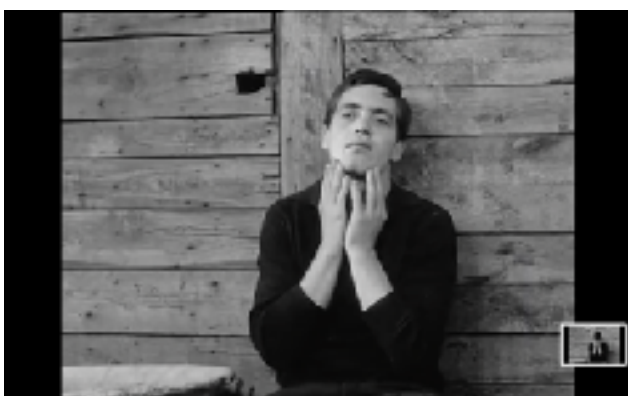
¹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, traduction de l'italien par Jean-Claude Zancarini, Editions Macula, 2015 (la traduction française reprend le livre-film paru à Rome aux éditions FM en 1961) pp. 97-98.

Planche 1.



La caméra de Pasolini ne filme pas les « beaux côtés » de l'*Urbs Aeterna* mais filme une matière brute plus riche et plus vivace. Ces lieux jonchés de détritits, ces décharges à ciel ouvert sont aussi, comme le dévoile la séquence où il rencontre son étoile (Planche 2), Stella, occupée à nettoyer des bouteilles parmi un amoncellement de déchets, des espaces qui dégagent la pureté d'un « *chaos primordial* » accentué par une lumière particulière tantôt blanche, tantôt « sale »²⁰. Les objets les moins poétiques parviennent à être transfigurés par la beauté de la lumière. « *Accattone est un monde en blanc avant d'être un bidonville sous le soleil romain* ²¹ ».

Planche 2.



²⁰ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, p.60 : « Pour la lumière a déjà été évoqué le tirage particulier de la pellicule, exaspérant les contrastes qui, précise Pasolini, aboutit à une lumière « sale ».

²¹ Dossier Accattone, *Le blanc et le noir* (article de Jean Collet), Editions Macula, 2015, p.124.

1.1.2. Dimension picturale et beauté sacrale de l'espace.

Francesco Galluzi²², s'interrogeant sur l'influence de la peinture dans le cinéma de Pasolini, précise que ces espaces de déambulation et d'errance sont chargés d'une référence picturale forte. En effet, sa première oeuvre cinématographique porte déjà les « stigmates » d'une « *passion picturale initiale* ». Les « *effluves* » d'Histoire de l'Art que l'on retrouvera plus tard de manière encore plus marquée dans son cinéma et qu'il qualifiera lui-même de « *fulgurations figuratives* ²³», témoignent d'un « *grand amour pour la peinture* », précisément pour les grands maîtres de la Pré- et de la Première Renaissance, tels Giotto et Masaccio étudiés pendant sa formation universitaire en faculté de Lettres à Bologne au début des années 40²⁴.

« Mon goût cinématographique n'est pas d'origine cinématographique, mais plastique. Ce que j'ai dans la tête, ma vision, mon chant de vision, ce sont les fresques de Masaccio et de Giotto, mes peintres préférés ... Et je ne parviens pas à concevoir des images, des paysages, la composition des figures, en dehors de ma première passion picturale, médiévale, qui n'a d'autre perspective que l'homme ... ²⁵»

²² Dossier Accattone, *Des racines dans la peinture*, Editions Macula, 2015, pp. 84-95.

²³ G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les Editions de Minuit, 2012, p.178.

²⁴ « *Le grand historien marxiste Giulio Carlo Argan a fini par reconnaître dans le réalisme d'Accattone une typologie iconographique des personnages ancrée dans une longue tradition picturale du Moyen-Age, de la Renaissance et de l'âge baroque ...* ». *ibid.* p. 178

²⁵ Pasolini, « *Journal au magnétophone* » p. 32 cité par G. Didi Huberman *ibid.* p. 175.

Pasolini confesse aussi « avoir souvent pensé à Masaccio pour Accattone (...) en y pensant comme substance, comme façon de voir certains visages, une certaine gravité de la matière mais en cherchant toujours à ne pas reproduire un tableau dans les plans²⁶ ».



Masaccio, Eglise Santa Maria del Carmine, Florence.
« Cacciata dei progenitori dall'Eden » (Adam et Eve chassés du paradis), 1425-1426.



Accattone « chassé » par le peuple après la lutte contre son beau-frère **00:47:23**

En effet, la démarche du poète humaniste-cinéaste n'est pas de produire une image cinématographique simplement calquée sur un modèle pictural antérieur qu'il admire, qui fait partie de son *armature culturelle* et auquel son oeil a été éduqué. Celui-ci esquivé tout danger « d'une restitution de type naturaliste » et, même si son geste cinématographique semble au premier abord néoréaliste²⁷, il se distingue clairement d'une représentation de type documentaire d'une réalité quotidienne. La syntaxe cinématographique qu'il crée est plus subtile²⁸, a quelque chose de l'ordre

²⁶ Extrait d'un entretien de 1965 cité par Francesco Galluzzi p.87 (reproduit dans *Con Pier Pasolini, E. Magrelli*, Rome, 1977, p.70).

²⁷ Pasolini reprend en effet les thématiques propres au néo-réalisme telles que l'errance, le tournage dans un milieu populaire en décors réels, l'usage du dialecte, le recours à des acteurs non professionnels.

²⁸ A noter que cet adjectif d'origine latine (*subtilis, is, e*) a pour sens premier « simple, sans apprêt, sobre »

de la transcendance, cherchant à faire apparaître, à partir du monde prolétaire le plus bas, l'intimité et la sacralité la plus profonde. Cette « *vision sacralisante* » du monde, ce « *miracle épiphanique* » fait partie intégrante du « cinéma de poésie » de Pasolini.

« ... Le réalisateur use d'une « *sacralità tecnica* », c'est-à-dire d'une série de procédés formels simples capables de tirer la vile matière des faubourgs hors de sa sémantique usuelle : la sacralité des lents panoramiques, de la frontalité des cadrages ou encore des gros plans chargés décors et personnages d'une religiosité nouvelle (...) »²⁹

Arrêtons-nous en images sur ce que Pasolini appelle la « *sacralité technique* » : outre les panoramiques et les gros plans, le fait de filmer frontalement les *borgate* participe aussi techniquement à la vision sacrée que le cinéaste porte sur le monde sous-prolétaire romain.

Privilégiant le plan fixe (figures 1 et 1 bis) et l'immobilité, tel un « *peintre*³⁰ », Pasolini fait revivre la spatialité picturale d'un Giotto (figure 3) ou d'un Masaccio et fait cohabiter ou, plus exactement, se *contaminer* culture populaire et culture savante, l'*humilis*³¹ et le *sublimis*³².

Ainsi, un proxénète miséreux portant son jeune enfant (figure 2) dans la poussière d'une *borgata romana* devient l'égal d'une figure noble du *Trecento* présentant Marie à sa mère Anne (figure 4). Ainsi, la pauvre Ascensa, son bébé dans les bras (figure 5), en fureur contre son vaurien

²⁹ Léa Passerone, *A la redécouverte des banlieues romaines : la tension entre humilis et sublimis chez Pasolini*. Cette *sacralité technique* est évoquée par Pasolini dans « Confessions techniques » (1965), *Écrits sur la peinture*, trad. Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Édition Carré, 1997, p. 62.

³⁰ « ...Je conçois toujours le fond comme le **fond d'un tableau**, comme un décor, et c'est pour cette raison que je l'attaque toujours frontalement... » P.P. Pasolini, *Journal au magnétophone*, cité par Francesco Galluzzi, Dossier Accattone p. 90.

³¹ du latin *humilis, is, e* (adj.) : bas, près du sol, peu élevé, humble, abattu, sans ressort, rampant. (Dictionnaire Gaffiot, Hachette, 2001, p.346)

³² du latin *sublimis, is, e* (adj.) : suspendu en l'air, haut, élevé, grand, sublime (ibid. p. 717)

de mari, rejoint la noblesse des *Saintes Ecritures*³³ et prend place auprès de Saint-Pierre (figure 6). Ainsi, un *spiazzo miserabile* est imprégné d'une beauté sacrée nouvelle, d'une religiosité toute pasolinienne.

Figure 1



Figure 1 bis



Figure 2



³³ cfr *Actes des Apôtres* (4 : 32-37 et 5 : 1-11)

Figure 3



Giotto, La naissance de la Vierge, chapelle Scrovegni, Padoue, Eglise de l' Arena, 1303-1306.

Figure 4



Giotto, L'ange apparaît à Anne, Chapelle Scrovegni.

Figure 5



Figure 6



Masaccio, La distribution des aumônes, Florence, Eglise du Carmine, Chapelle Brancacci, 1425-1428.

La sacralisation est d'autant plus amenée par le choix de la musique baroque extradiégétique qui « *contamine l'image*³⁴ » et transfigure littéralement l'espace populaire. Dans la scène de la bataille avec sa belle-famille (Planche 3), le *Lamento* de Jean-Sébastien Bach³⁵ « *fait chanter cette bagarre comme une symphonie* ³⁶», renforçant le contraste entre l'étendue faite de terre battue qui voit s'affronter deux prédateurs attachés l'un à l'autre et la transcendance inspirée par les chœurs de la *Passion de Saint Matthieu*. « *L'humble condition des sous-prolétaires se voit ainsi élevée au rang épique de la Passion*³⁷ », la bestialité et la grossièreté du combat s'effaçant au profit d'une « *grâce* » sublime. Les deux misérables, mordant la poussière, unis et emprisonnés dans leur précarité et leur impuissance, finissent par s'agglomérer, par former une seule entité, dégageant une incroyable force vitale primitive de résistance. L'espace misérable quitte le profane et devient espace sacré.

« *Les deux hommes restent attachés l'un à l'autre, comme un seul corps, debout, immobiles, gémissants, grognants (...) ils tombent par terre et continuent à rouler, toujours serrés l'un contre l'autre, dans la poussière. Pendant deux ou trois minutes, ils restent comme ça, sans parler, grognant comme des bêtes et résistant aux voisins qui essaient de les séparer ..*³⁸ »

³⁴ Léa Passerone op. cit. p.4.

³⁵ « *La Passion selon saint Matthieu* » (en allemand Matthaüs Passion) est un *oratorio* (1727) du compositeur et musicien allemand Jean-Sébastien Bach (1685-1750), oeuvre monumentale qui compte parmi les plus grandes oeuvres de la musique baroque. (source wikipédia)

³⁶ G. Didi Huberman op. cit p. 189.

³⁷ Loïc Millot, « *Style national et bienséance catholique : Les fables christiques (1961-1964) de Pier Paolo Pasolini* », Le Portique, 41 | 2018, 103-123.

³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (livre-scénario) op. cit. p.116.

Cette séquence est très représentative de la volonté et de l'exigence de Pasolini de faire transpirer le sacré à travers sa technique cinématographique. Un premier mouvement de caméra suit Accattone, piqué dans son orgueil par les paroles dénigrantes de son beau-frère (« *Va-t-en ! Ta tronche, je veux pas que ton fils la voie ! Je veux pas qu'il ait honte d'avoir eu un père comme ça !* »), se jetant violemment vers celui-ci pour entamer un violent combat corps-à-corps. *Les Lamentations du peuple devant le tombeau du Christ* viennent ensuite rythmer l'affrontement, freinant progressivement le mouvement initial d'Accattone, mû par une *vitalité désespérée*. Dans un entretien paru dans la revue *Arts* en avril 1962, Pasolini évoque cette vitalité caractéristique du peuple italien :

« En Italie, , la joie de vivre n'existe que sous forme de vitalité. C'est la vitalité des peuples archaïques ; la vitalité gagne sur la pensée, devient débordante et factice, ce qui donne en définitive une impression funèbre.³⁹ »

Deux plans fixes se succédant et cadrés différemment viennent ensuite immobiliser, voire immortaliser le moment crucial de la lutte qui, par le retournement incessant des corps, semble sans fin, apportant aux images une dimension contemplative. Le cinéaste offre deux prises de vue différentes sur un même événement, deux plans juxtaposés, reliés par des *fondus internes*⁴⁰ qui viennent renforcer la connotation d'une célébration sacrée traduite par « *l'affrontement noué des deux corps*⁴¹ ». Par la lenteur des mouvements des corps et le montage *insistant* de ceux-ci qui se

³⁹ Dossier Accattone, op. cit. p. 119.

⁴⁰ J. Gilly op. cit. p. 49. : « *Parmi les moments de réalisation les plus forts figurent les deux longs travellings arrière (...) et la longue et insistante séquence dans laquelle Accattone et son beau-frère se battent et roulent par terre, construite avec des fondus internes et accompagnée par la musique de Bach.* »

⁴¹ G. Didi-Huberman, op. cit. p.188.

superposent sur fond de musique mélancolique grandiose, le cinéma de Pasolini fait surgir le sacré au sein de la banalité quotidienne.

Planche 3



Lorsque Accattone, « *blanc de poussière ... plein de honte, de rage et de douleur* »⁴², s'éloigne sous les insultes du peuple et de son beau-frère - « *Maquereau, maquereau* », scande ce dernier - , la caméra le suit lentement en plan rapproché, dans un mouvement de travelling arrière. Il quitte le champ de bataille en héros tragique abattu par la fatalité, le visage terreux, les yeux rivés vers le sol. Le sacré surgit à nouveau, toujours accentué par la musique de Bach qui confère à la scène une puissance religieuse et dramatique intense. La séquence s'achève sur une lente marche funèbre et nous plonge dans la sacralité des cérémonies religieuses grecques des temps archaïques, durant lesquelles étaient entonnés les *thrènes*⁴³. Accattone est déjà condamné et entame son chemin de croix ...



00:47:42

⁴² P.P. Pasolini, *Accattone* (livre-scénario), op. cit. p.117.

⁴³ Terme d'origine grecque : ὁ θρήνος (thrênos) : le thrène, désigne la lamentation sur un mort, le chant funèbre, le chant de deuil, le chant plaintif (Dictionnaire Bailly, p.943.) Cfr Homère, Iliade, Chant XXIV, v. 719-722 (les funérailles d' Hector) : Οἱ δ' ἐπεὶ εἰσάγαγον κλυτὰ δώματα, τὸν μὲν ἔπειτα, τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν ἀοιδούς, **θρήνων** ἐξάρχουσ, οἳ τε σπονόεσσαν ἀοιδήνοϊ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες. « ...Ils le ramènent dans sa noble demeure, ils l'y déposent sur un lit ajouré. A ses côtés, ils placent des chanteurs experts à entonner le **thrène**, qu'ils chantent eux-mêmes en accents plaintifs, tandis que les femmes leur répondent par des sanglots ... »

A ce sujet, voir l'article très complet de Claire Riffard, « Thrène », sous la direction de Saulo Neiva et Alain Montandon. *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Droz, 2014. halshs-01293660

I.1.3. Quartier populaire du Testaccio ou la fin de l'errance.

Pasolini choisit de situer l'épilogue tragique d'*Accattone* (qui marque aussi la fin de son errance), dans la périphérie romaine, au bord du Tibre, « à l'ombre du mont Testaccio⁴⁴ ». La topographie de cette dernière séquence est riche en connotations symboliques et participe à la réflexion poétique livrée dans ce premier film.

Le « *Mons testaceus* » est d'abord un symbole de la culture minoritaire, de *l'humilis* : en effet, l'adjectif *testaceus*, étymologiquement, a un lien direct avec la terre (*humus*), *testa* désignant le tesson de poterie, la brique, la tuile. Cette montagne *d'origine humaine et non géologique*⁴⁵, qui ne fait pas partie des sept collines mythiques de Rome, est en effet le résultat de l'accumulation de fragments de poteries⁴⁶ constituant la décharge de cette zone portuaire. *Testa* ayant évolué en bas-latin dans le sens de « crâne », Testaccio désigne précisément et péjorativement une « sale tête », une « vilaine tête », c'est dire que le toponyme est en adéquation avec la vision pasolinienne de Rome.

Cette colline, faite de « reliques », « *immense tas d'ordures archaïques* », synthèse de toute la « *vaisselle cassée des Romains* », revêt aussi toute une symbolique chrétienne liée à la formation culturelle et intellectuelle de Pasolini : quand Accattone et ses deux *compères*, Balilla et Cartagine, traînent une charrette à bras (Planche 4) d'abord vide, puis remplie de fleurs fanées, marchant et marchant encore sous le soleil brûlant de Rome, ils font figure de damnés progressant sur leur chemin de croix, cadrés en plan d'ensemble. Puis, la *colline du Crâne*, profitant d'un plan rapproché sur Accattone et Cartagine, se dessine discrètement à l'arrière-plan. C'est le moment

⁴⁴ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, p. 71 : « ... *Le Testaccio est le nom d'un quartier populaire de Rome, présent dans la littérature pasolinienne des années cinquante qui précède le cinéma. C'est le quartier d'enfance d'Elsa Morante et d'élection pour le Pasolini immigré ...* »

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ « ... *morceaux de jarres et d'amphores venues d'Espagne, pleines d'huiles d'Andalousie, de celles qui se cassaient lors du déchargement des bateaux sur la rive du Tibre, et que les Romains ont entassées là pendant toute la durée de leur Empire ..* » (J-N Schifano, *Désir d'Inde*, Folio Essais, Gallimard, 1990)

choisi par Pasolini pour réintroduire le thème musical de la mort et le Testaccio de s'effacer devant son « *alter ego* » biblique, le Golgotha, lieu de crucifixion de Jésus, dont l'origine araméenne « *gulgat* » signifie étrangement « *crâne* », traduit en grec biblique par « *Κρανίου τοπος*⁴⁷ » (« *Kraniou topos* ») et en latin dans la Vulgate par « *Calvariae locus*⁴⁸», le Calvaire (lat. *calvaria, ae* : le crâne / *calvus, a, um* : chauve)

Planche 4



⁴⁷ Cfr Evangile selon Saint Mathieu 27, 33 : « ...Καὶ ἐλθόντες εἰς τόπον λεγόμενον **Γολγοθᾶ**, ὃ ἐστὶν λεγόμενος **Κρανίου Τόπος** .. » « ...Et étant arrivés au lieu appelé **Golgotha**, ce qui signifie **le lieu du Crâne** ... » Bible en grec en ligne : https://theotex.org/ntgf/matthieu/matthieu_27_gf.html

⁴⁸ Cfr Evangile selon saint Mathieu, 27,33 : «... *et venerunt in locum qui dicitur Golgotha quod est Calvariae locus.*» « ... *Et ils vinrent au lieu dit Golgotha, c'est-à-dire le lieu du Calvaire* ... »,Vulgate en ligne : https://www.intratext.com/IXT/LAT0001/_PTU.HTM

Ce détour étymologique met en évidence la finesse du cinéma de Pasolini, lequel ne choisit aucun nom, aucun lieu au hasard mais qui, derrière une manière *brute* de filmer, a pour ambition de mettre au jour des espaces fragmentés, de « *déchirer l'espace lisse de la cité en faisant émerger ses espaces troués ou archaïques*⁴⁹ ». De même, la référence évangélique n'est pas chose anodine pour un homme qui n'est pas croyant. Dans son article sur la tension entre *humilis* et *sublimis* chez Pasolini, Léa Passerone indique que les Evangiles offrent au cinéaste une première source d'inspiration liée à sa sensibilité personnelle d'élever au plus haut la matière même la plus basse :

« L'Evangile fait de la pauvreté une richesse, de la faiblesse une force, des derniers sur terre les premiers dans le royaume des cieux (...) Contrairement à l'Antiquité qui valorisait le sublimis au détriment de l'humilis, le texte biblique valorise l'humilitas ... Cette conception esthétique possède une dimension éthique importante, puisqu'elle implique l'égalité des styles et des sujets. L'idée selon laquelle une matière sublime peut être traitée dans un style humble et une matière humble dans un style sublime fonde une nouvelle représentation, dont les Evangiles offrent un premier modèle ... »⁵⁰

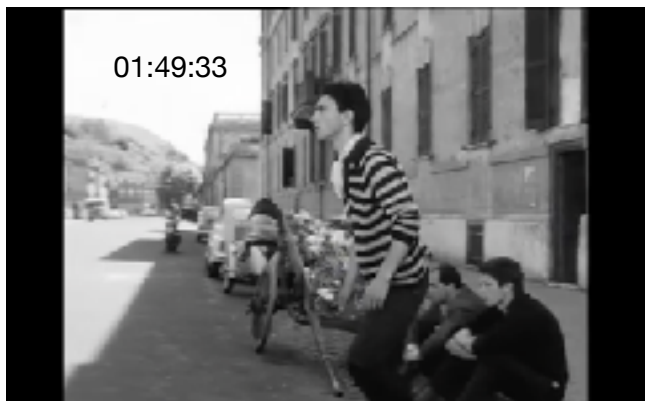
Revenons à la vision du *Mont Testaccio* dans le champ cinématographique (Planche 5) : d'abord discret en bord de cadre mais bel et bien présent dans la scène du vol de charcuterie, il apparaît en profondeur de champ au fond de la rue, lors de l'arrestation (filmée en plan d'ensemble) réunissant la moto, (sur laquelle Accattone terminera sa course et trouvera la mort) la voiture des policiers et les trois voleurs. Après la fuite d'Accattone, lorsque Cartagine et Balilla sont menottés, le plan rapproché sur ceux-ci a pour effet de, brusquement, donner à voir plus clairement la « *masse*

⁴⁹ Hervé Joubert- Laurencin, op. cit. p. 56.

⁵⁰ Léa Passerone, op.cit. p .5/6.

imposante grise et pelée ⁵¹» qui obstrue finalement l'horizon. Plus la mort approche, plus la « vilaine tête » s'impose à l'image. Le *fatum* est en marche.

Planche 5

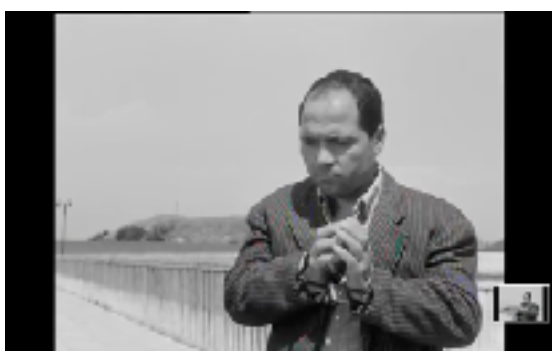
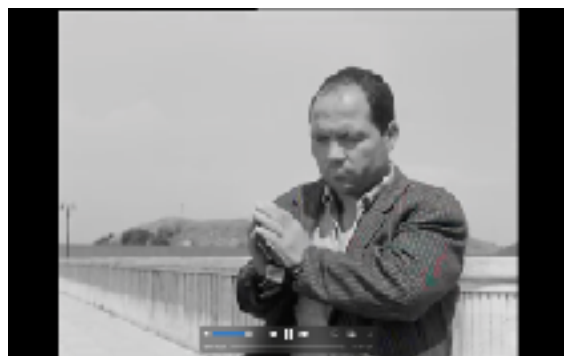


La mort d'Accattone advient ensuite, aussi matérielle que brutale (Planche 6) : un gros plan en plongée sur un visage ensanglanté cadré en oblique et fracassé vulgairement sur le bord du trottoir près du *Ponte Testaccio*, un jeu d'ombre et lumière formant des stries sur celui-ci, trois mots (de soulagement ?) prononcés en dialecte romain dans un dernier élan vital par Vittorio « *Mo' sto bene* » et un signe de croix exécuté maladroitement par Balilla, cadré en plan poitrine, toujours sous l'oeil vigilant du Mont Testaccio dans le fond du champ, surmonté d'une croix.

⁵¹ Hervé Joubert-Laurencin, op. cit. p.73.

Pasolini bannit, quant à lui, toute volonté de livrer un message d'espérance : « ...*Avec Accattone, j'ai écrit une tragédie : une tragédie désespérée car j'espère que peu de spectateurs verront un signe d'espérance dans le signe de croix sur lequel le film se conclut ...* »⁵²

Planche 6



Qu'exprime alors ce gros plan immobile si ce n'est pas l'espérance de la rédemption ? Tout au long du film, Accattone a erré, a déambulé, il a même rencontré son étoile, Stella, pour lui indiquer la voie droite⁵³. Mais il termine finalement sa route, la face contre terre, une lumière étrange lui traversant le visage. Serait-ce l'image d'un fantôme qui nous livre un message d'« *oultre-tombe* » ? C'est du moins l'hypothèse d'Hervé Joubert-Laurencin (citant lui-même Jean

⁵² *Dialogues en public*, Ed. du Sorbier, 1980, pp. 57-59 (cité par H. Joubert-Laurencin op. cit. p.66)

⁵³ cfr scène 23 - 00:40:55 « *Eh, Stella ! Stella! Montre-moi le chemin ... Montre à ce mendigot le bon chemin ...* » « *Stella, Stella, indichime er camminon ... qual è **la strada giusta** ...* ».

Collet⁵⁴) qui voit en Accattone un « mort-vivant » : « *Accattone, tout au long du film, dort debout comme un vivant déjà mort* ⁵⁵». Il est vrai que l'image pasolinienne est proche de l'image expressionniste représentant Dracula dans son cercueil dans le *Nosferatu* de Murnau⁵⁶ (1922). Le jeu d'ombre et de lumière apporte une certaine dimension fantomatique qui peut appuyer cette interprétation. L'immobilité du visage contribue aussi à y voir un homme déjà mort.



Accattone serait alors un « *vampire implicite*⁵⁷ » rejoignant, dans une certaine mesure, ce que Deleuze écrit au chapitre 6 de *L'image-mouvement* :

« ... D'ordinaire, on reconnaît au visage trois fonctions : il est individuant (il distingue ou caractérise chacun), il est socialisant (il manifeste un rôle social), il est relationnel ou communicant (il assure non seulement la communication entre deux personnes mais aussi, dans une même personne, l'accord intérieur entre son caractère et son rôle) (...) Le gros plan, c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il a défait sa triple fonction (...) Mais, plus encore, le gros plan fait du visage un fantôme et le livre aux fantômes ... ⁵⁸»

⁵⁴ cfr *Cahiers du Cinéma*, juin 1962 : « *Accattone était dans la mort bien avant cette mort, il avait marché trop longtemps, exploré des territoires d'où l'on ne revient pas ...* »

⁵⁵ H. Joubert-Laurencin, op. cit. p.68.

⁵⁶ Hervé Joubert Laurencin note que Murnau était l'un des rares cinéastes aimé de Pasolini.

⁵⁷ Hervé Joubert-Laurencin, *Accattone, entre livre et film (Dossier Accattone)*, Editions Macula, 2015, p.62.

⁵⁸ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Les éditions de Minuit, 1983, p.141.

Pour ma part, je vois surtout le dénouement tragique d'un personnage désespéré, ébloui et aveuglé par la lumière de Rome, mais qui a progressé sur ce chemin fatal dans un perpétuel mouvement vital vers l'avant, la force des faibles peut-être. Cinématographiquement, sa mort est empreinte de lumière, celle-ci pourrait symboliser la lucidité d'un homme qui voit clair et accède à une certaine forme de félicité.

1.2. Espace rêvé de la mort d'Accattone.

L'espace de la mort « réelle » d'Accattone me permet d'évoquer un autre espace, celui de sa mort rêvée, séquence qui précède l'épisode final. Cet espace onirique est intéressant car Accattone, tout au long du film, est un errant, un somnambule, un *somnolent qui se déplace les yeux ouverts*. La séquence du songe (d'une durée de cinq minutes), induit par un plan en surimpression qui n'est pas sans rappeler le cinéma muet (où cet effet était associé aux états mentaux tels que le rêve ou l'hallucination), propose deux espaces distincts : dans un premier espace (Planche 7), celui misérable des *borgate*, Accattone rencontre le groupe des Napolitains qui, au plan suivant, sont devenus des cadavres nus massacrés, gisant à même le sol dans la poussière, ensevelis sous la blancheur éclatante des débris, comme formant un seul corps avec la terre. Le sol jonché de gravats est également foulé par le cortège funèbre des amis endeuillés portant des fleurs ainsi que par Accattone qui verse cette fameuse et discrète larme de repentance, bien utile pour accéder au Purgatoire, en référence aux vers⁵⁹ dantesques du carton initial : « *...l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava : « O tu del ciel, perché mi privi ?/ Tu te ne porti di costui l'eterno / per una*

⁵⁹ Dante, *La divine comédie*, Le Purgatoire, bilingue, traduction de Jacqueline Risset, Flammarion, 1992, p.57 : Le chant V du Purgatoire raconte la fin de l'histoire de Bonconte de Montefeltro qui, en laissant couler une petite larme de repentance, peut franchir les portes du Purgatoire.

*lagrimetta che'l mi toglie*⁶⁰ ...». (Purgatorio, V, 104-107)». C'est donc seulement dans l'espace de rêve qu'Accattone fait acte de rédemption.

Planche 7



Le rêve se poursuit ensuite sur un autre espace (Planche 8), celui de l'inhumation du mort, un espace à huis clos dont l'entrée lui est formellement refusée. Accattone brave l'interdiction, franchit l'espace défendu (au fond, la petite larme versée ne lui octroie-t-elle pas ce privilège ? ...) escalade le mur du cimetière et nous voyons se dessiner, en un panoramique vertical de haut en bas, un paysage *paradisique* d'éternité, porteur d'une référence picturale néo-classique. Pasolini, dans la *Vita Nuove* du 1er juillet 1961, c'est-à-dire à l'époque de la fin du tournage, évoque le lieu qu'il recherche pour cette séquence :

« Je suis allé choisir ces jours-ci les extérieurs où je tournerai les dernières séquences d'Accattone.

En dehors de Rome, du côté des montagnes et des vallées du Latium méridional ... je songeais surtout à Olevano où Corot est allé peindre. Je me souvenais de ses montagnes légères et estompées

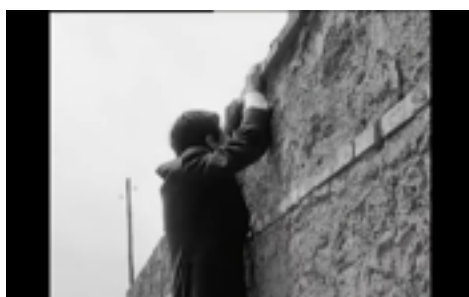
⁶⁰ ibid. « *L'ange de Dieu me prit, et celui d'Enfer / criait : « O toi du ciel, pourquoi me prives-tu ? / Tu prends la part éternel de cet homme / pour une **petite larme** qui me l'enlève... »*

comme autant de carrés de gaze aérienne et sublime contre un ciel de la même couleur. Je devais choisir une vallée qui puisse servir d'image grossière du paradis dans un rêve que fait Accattone vers la fin du film, peu avant sa mort ...⁶¹ »

Le voici le petit coin de Paradis, le lieu de rédemption auquel Accattone aura droit, mais uniquement en rêve. Le mouvement de caméra se termine sur le fossoyeur occupé à creuser à l'ombre la tombe de celui qui, tout mendiant qu'il est, le convainc de creuser une autre fosse tournée vers la lumière, un petit *lopin* de terre au soleil.

« ...Dans l'inconscient et l'impossible du rêve, alors oui, Accattone mendie son salut, une petite place au soleil, c'est-à-dire au paradis ...⁶² »

Planche 8



⁶¹ Extrait cité par Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, p.66.

⁶² *ibid.*

La séquence se clôture sur un second panoramique vertical, cette fois de bas en haut, à l'image de cette parenthèse onirique qui aura emporté le spectateur dans un mouvement ascendant allant de *l'humilis* (débris qui recouvrent les corps et sur lesquels marchent les personnages) vers le raffinement du *sublimis* (paysage éthéré - vision du paradis), c'est bien là une signature typiquement pasolinienne. A ce propos, notons que l'adjectif *sublimis* contient cette notion première d'élévation⁶³, de mouvement vers le haut et se retrouve, chez Cicéron⁶⁴, liée à la vision du Soleil-Jupiter : « ...*Aspice hoc **sublime** candens quem invocant omnes Iovem ... Regarde cette lumière là-haut, que tous appellent Jupiter*⁶⁵ ... ».



Jean-Baptiste Camille Corot, *Vue d'Olevano*, 1827, Kimbell Art Museum, USA (source wikipédia)

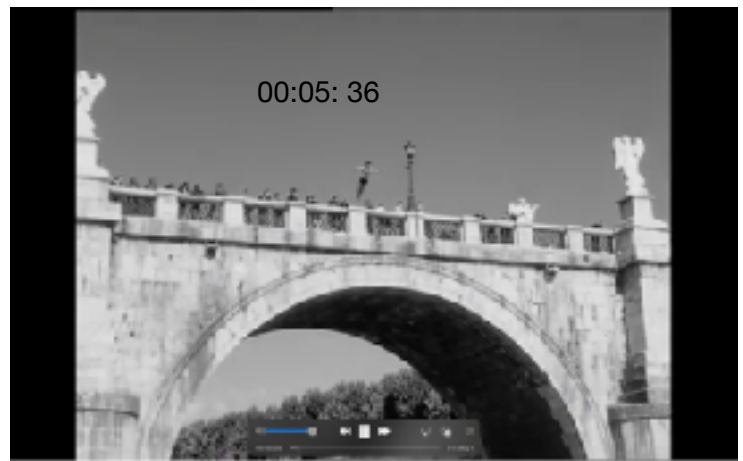
⁶³ cfr Dictionnaire Gaffiot : **sublimis, is, e** (adj) : suspendu dans l'air, qui est dans l'air, haut, élevé, grand, sublime.

⁶⁴ Martin Paul-Marius, « *Archéologie du mot sublimis* », Cahiers des études anciennes, LVI | -1, 37-60.

⁶⁵ Cicéron, *De natura deorum*, II, 14, Les Belles Lettres, Paris, 1947.

I.3. Rome vaticane et baroque.

Planche 9



Notre panorama des lieux de l'errance serait sans doute incomplet si nous n'évoquions pas les maigres monuments mémoriaux de Rome qui sont traités par Pasolini avec une certaine *étrangeté* (un spectateur friand d'images touristiques idéales aurait des raisons d'être déçu) mais qui manifestent une certaine présence dans le champ. En effet, le début du film se déroule dans l'un des hauts lieux du catholicisme romain, sous le regard de la « *grosse bête papaline* ⁶⁶». Les symboles de la puissance pontificale, le *Castel Sant' Angelo* (antique sépulture de la famille impériale sous

⁶⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, op. cit., p. 70.

Hadrien au II^{ème} siècle devenue forteresse au Moyen-Age et résidence papale) et le *Ponte Sant' Angelo* (sublimé au XVII^{ème} siècle par le Bernin de symboliques statues d'anges formant un chemin de croix) sont convoqués à l'image mais reçoivent un traitement inattendu, proprement pasolinien.

(Planche 9) Sur une péniche accostée au bord du Tibre, Accattone « *mange comme s'il venait de réchapper au déluge*⁶⁷ ». Il occupe le premier plan de l'image, le pont est relégué à l'arrière-plan surmonté de l'ange à gauche et l'on aperçoit un fragment du bastion du *Castel* sur le bord supérieur gauche du cadre. L'ensemble architectural n'est pas traité dans sa spatialité et sa profondeur mais frontalement comme un fond pictural (rappelant à nouveau les fresques de Giotto évoquées précédemment). Ce que met en évidence Pasolini, c'est l'importance du corps en mouvement, la magnificence de l'architecture étant mise en sommeil au profit de son symbolisme. Le lien entre la figure de l'Ange à la croix et Accattone se veut de plus en plus évident lorsque celui-ci se retrouve en plein soleil « *debout, solennellement, sur la balustrade du pont des Anges*⁶⁸ ... *sculptural ...* » prêt à plonger « *comme un pharaon* » dans le fleuve. Accattone, homme sans épaisseur, « *être de pure surface* »⁶⁹ et l'Ange à la blancheur saisissante, loin de véhiculer quelque valeur chrétienne, se retrouvent tous deux associés à cette vision de pureté primitive sacrée chère au cinéaste. Au plan suivant, une vue d'ensemble rassemble deux univers différents reliés par l'élément fluvial, la culture basse des « mendiants » (péniche) et la culture haute du monde savant (pont). Ainsi, nous pouvons y voir synthétisée toute la substance du cinéma de Pasolini, c'est-à-dire la contamination⁷⁰ qui est SA *signature stylistique*. Le plongeon, effectué d'un haut lieu de l'histoire de Rome, relève aussi du symbolisme. Ce corps pauvre, violent, misérable se détache

⁶⁷ Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, op. cit. p.57.

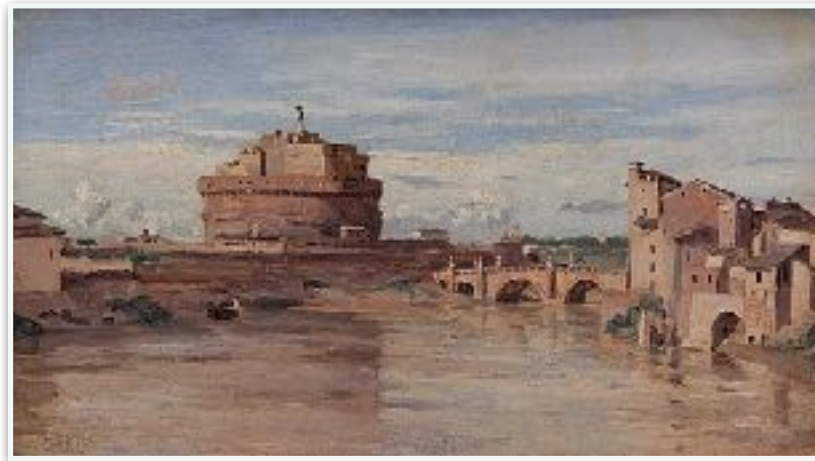
⁶⁸ *ibid.* p. 58.

⁶⁹ Dossier Accattone, op.cit. p .79.

⁷⁰ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema, II*, p.2871.

solennellement d'un paysage plat et se jette dans les eaux sales du Tibre. Ce corps transpire une vitalité sacrée archaïque.

Ainsi, comme l'écrit Hervé Joubert-Laurencin, « *les lieux en mémoire ne sont pas absents, mais comme absents provisoirement de l'image : ils brûlent les bords du cadre (...) d'une réelle présence, plus réelle que celle des clichés esthétisants, réalistes ou naturalistes*⁷¹ ».



Jean-Baptiste Camille Corot, *Le château Saint-Ange et le Tibre*, 1826-1828, Musée du Louvre, Paris. (source wikipédia)

⁷¹ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, op.cit. p. 56.

II. Le temps de l'errance d'Accattone.

II.1. Une temporalité linéaire ambiguë.

Le schéma temporel proposé dans *Accattone* est fondé *a priori* sur une perception linéaire du temps. Le $\chi\rho\nu\nu\omicron\varsigma$ (*chronos*) pasolinien est un temps qui s'écoule horizontalement, un temps qui voit un héros s'acheminer vers sa destinée tragique avec comme perspective finale une mort *brutale* et *matérielle* au bout du chemin. Le *fatum* est en marche, aucune fuite n'est possible (pas même cette ultime échappatoire à moto de la dernière scène), les lentes et longues déambulations de Vittorio (rythmées par les hymnes funèbre de Bach) en témoignent tout au long du film.

Planche 10



Deux moments-clés (Planche 11) saisissent le *tragique en marche*, traduit en langage cinématographique par l'usage du travelling arrière filmé en plan-séquence⁷². Un premier montre Accattone tentant de persuader Ascensa de lui refaire confiance : « ... *Eh Ascensa, écoute, ... je sais, j'ai été un dégueulasse, j'ai eu tort ... mais donne-moi un moyen de réparer, laisse-moi te faire voir ce que je vaux .. J'en ai soupé de cette vie ... J'ai l'intention de travailler maintenant ... Je cherche un travail ... Tu sais que c'est pas facile à trouver ...*⁷³ ». Cette scène précède l'affrontement bestial dans la poussière avec son beau-frère. Les personnages sont cadrés en plan moyen en légère contre-plongée, la caméra tremble en se déplaçant pendant une durée de deux minutes. La seconde séquence est à l'identique tant au niveau du lieu, du mouvement de caméra qu'au niveau de la durée. Toutefois, le traitement de la lumière a un rendu plus éclatant, renforcé par la chemise d'Accattone et la blancheur de la maison à droite de l'image. Le cadrage est aussi un peu différent, celui-ci fluctuant entre plan moyen et plan rapproché (plan italien - plan américain). A noter également la résonance de la lente musique de Bach. Dans cette séquence, Accattone invective Stella, lui reprochant son attitude insultante d'« *entraîneuse* » la veille sur la péniche alors que celui-ci lui avait demandé de « *seulement danser avec ces types*⁷⁴ ». Il finit par se calmer et se repentir, rejoignant les pas de Stella : « ... *N'y pensons plus à ces histoires .. L'important c'est qu'on s'aime, Ste' ! Qu'un jour on puisse s'en foutre de tous les autres ... Sainte Vierge, faites de moi un saint ! Ma pénitence je l'ai déjà faite*⁷⁵ ! ... »

⁷² Nous noterons que cette scène présente une forme esthétique très néo-réaliste, définie par Bazin comme « *une nouvelle forme de la réalité errante ou ballante ... avec des liaisons délibérément faibles et des événements flottants. Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néo-réalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu ; c'est pourquoi le plan-séquence tendait à remplacer le montage des représentations* ».

Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Editions de Minuit, 1995, p. 7.

⁷³ P.P.Pasolini, *Accattone*, op. cit. p.114.

⁷⁴ *ibid.* p. 183.

⁷⁵ *ibid.* p. 184.

Planche 11



Dans les deux cas, la voie droite pourrait être vue comme la métaphore du destin d'Accattone, tracée d'avance par la puissance du *fatum*. L'*homo humilis* est prisonnier d'un destin irréversible, aucune véritable rédemption ne sera possible, si ce n'est *via* le rêve.

Cette interprétation du temps comme accomplissement tragique d'un destin omnipotent est assez limpide mais alors, les derniers mots en dialecte romain d'Accattone « *Mo sto' bene* » posent question car cette ultime parole n'est pas en soi une parole de fatalité. Celui-ci, au moment de mourir, fait l'épreuve d'une autre temporalité. Le temps d'un court instant, il a un sursaut de vie. Le temps linéaire qui se déploie et doit le mener inéluctablement à la mort est brusquement brisé par

« *une explosion de vitalité et non de fatalité, de joie dans la souffrance et non pas d'anéantissement*⁷⁶ ». Les Grecs appelaient ce temps le *Καίρος* (Kairos), traduit par *le moment favorable, l'opportunité*, en référence au jeune dieu ailé qui n'était pourvu que d'une touffe de cheveux sur la tête. Quand il passait, il s'agissait de profiter du bon moment (car il était fugace) où sa tête était bien orientée pour l'attraper.

« *La mort d'Accatone rend donc compte d'une temporalité de l'instantanéité, c'est un « instant unique », presque un « **moment sublime** »...⁷⁷ »*

II.1. Espaces « préhistoriques », espaces « hors du temps ».

En filmant l'espace des *borgate* (Planche 12) représentés à l'écran comme une accumulation de déchets matériels (pierres, bouteilles, gravats, maisons abandonnées) et peuplés des rebus de la société qui vivent dans des taudis, Pasolini nous fait entrer dans une « bulle » temporelle irréaliste. Il bouleverse complètement la chronologie et toute cette crasse, cette pauvreté, cette violence nous font remonter dans un passé préhistorique où les lois et les valeurs n'existent pas, où seules commandent les pulsions vitales. En effet, ce que recherche Pasolini dans son cinéma, c'est retrouver un temps vierge d'où pourrait jaillir la vie « *dans toutes ses potentialités et ses virtualités*⁷⁸ ». De ce monde archaïque, il parvient à faire émerger un espace poétique, un espace de beauté absolue.

« *Mais dans les déchets du monde naît un monde nouveau : des lois nouvelles naissent là où il n'y a plus de loi ; un nouvel honneur naît là où le déshonneur est honneur ... Il naît des puissances et des*

⁷⁶ Toën Méline, *Le sentiment de l'histoire dans l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps* (thèse de doctorat) Université Paris I, 2012, p. 71.

⁷⁷ *ibid.*

⁷⁸ *ibid.*

*noblesses féroces, dans les entassements de taudis, dans les lieux sans bornes où l'on croit que la ville s'arrête et où elle repart (...).*⁷⁹

Le temps réel n'existe pas et ne compte pas. Certes, il filme la Rome des années soixante, les décors sont bien réels mais l'aspect documentaire est supplanté par le symbolisme dégagé par l'architecture même la plus laide. Il traite la matière brute des faubourgs avec une manière également brute de filmer, ce qui aboutit à un effet de sacralité permettant d'accéder à ce temps mythique, à cette Rome encore plus « achronique » qu'anachronique, bref pasolinienne.

Planche 12



Stella et Accattone déambulant à travers un paysage sec, abandonné, parmi des amas de déchets.

⁷⁹ PPP, *Sexe, consolation de la misère*, dans *La religion de mon temps*, Poésies, 1945-1970 (extrait cité par Toën Mélinda op.cit. p.47)

DEUXIEME PARTIE

L'ERRANCE D'OEDIPE DANS SON ESPACE-TEMPS : ITINERAIRE, FUITE ET RETOUR D'UN ENFANT MAUDIT.

« J'ai pensé à Oedipe pour la première fois quand j'étais encore en train de tourner Accattone. C'était une vague idée que j'ai gardée en réserve pendant deux ou trois ans. Puis l'été dernier à Cannes, j'ai écrit le sujet de Théorème et, en l'écrivant, le traitement d'Oedipe a pris forme. Théorème est un film où l'inceste est multiplié au moins par cinq et se trouve lié à l'idée de Dieu (...) Ce sont justement ces thèmes du divin, de l'inceste, qui ont redonné vie à Oedipe, qui s'est imposé dans mon imaginaire et que j'ai tourné en premier⁸⁰. »

Tels sont les mots de Pasolini recueillis dans un entretien avec Jean-André Fieschi en novembre 1977. Ces propos ne font que confirmer, nous rappelle Hervé-Joubert Laurencin, *« l'importance du fatum dans le premier film romain⁸¹ »*.

Lorsque le tournage d'*Oedipe roi* débute au printemps 1967 (avril - juillet), celui-ci a déjà à son actif la réalisation de neuf films ⁸², c'est un homme reconnu, comme écrivain, cinéaste, théoricien du cinéma, scénariste, dramaturge. *« Son attachement à l'esthétique de la tragédie grecque »* se manifeste avant ce premier film d'inspiration (ou plus exactement de recreation)

⁸⁰ extrait cité par Jean Gilly, *Tout sur Pasolini*, op. cit. p. 287 (P.P. Pasolini (« Ora è tutto chiaro, voluto, non imposto dal destino », Cineforum, n° 68, octobre 1967)

⁸¹ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, op. cit. p. 210.

⁸² *Accattone* (1961) - *Mamma Roma* (1962) - *La Ricotta* (1963) - *La Rabbia* (1963) - *Comizi d'Amore* (1964) - *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) - *Uccellacci e Uccellini* (1965) - *La Terra vista dalla Luna* (1966) - *Che cosa sono le nuvole* (1967). Filmographie extraite de *L'Avant-Scène Cinéma*, 97, novembre 1969.

sophocléenne dans l'écriture de pièces de théâtre⁸³ « où l'on retrouve transposés les différents mouvements structurels de la tragédie grecque ».

Edipo re inaugure la « série » de films dits « mythiques » que l'on regroupe communément sous le nom de « trilogie antique » (avec *Médée* en 1969 et un *Carnet de notes pour une Orestie africaine* en 1968). Dans *Accattonne*, Pasolini avait recréé une Rome « mendicante », celle des « crève-la-faim ⁸⁴», dans *Oedipe Roi*, il prend Sophocle⁸⁵ à témoin qu'il cite parfois littéralement, convoquant le texte grec pour recréer autre chose à partir de la matière antique.

« *Oedipe-Roi n'est pas un film entièrement antique. Il y a un prologue et un épilogue modernes. Le prologue, c'est l'enfance d'un petit garçon qui pourrait être l'un de nous et qui rêve tout le mythe d'Oedipe tel que l'a raconté Sophocle, avec des éléments freudiens. A la fin, ce petit garçon est vieux et aveugle (...) Je n'abandonne pas totalement le monde moderne avec ce film et d'autre part, dans le mythe d'Oedipe, il y a un grand nombre de thèmes éternels, donc actuels ⁸⁶... »*

Le cinéaste est également très clair quant à l'essence autobiographique (et freudienne) de cette « réinvention » de la tragédie grecque :

⁸³ Calderon, *Affabulazione, Pylade, Porcherie, Orgie, Bête de style*.

⁸⁴ Hervé Joubert-Laurencin, op. cit. p. 57.

⁸⁵ né à Colone près d'Athènes en 496 av. J.-C (mort en 406 av. J.-C.). Il fut l'un des grands tragiques grecs avec Eschyle et Euripide. Il fut vainqueur à 24 reprises aux concours dramatiques d'Athènes et auteur de cent trente pièces dont seules sept nous sont parvenues. Sa tragédie « *Oedipe Roi* » (*Οιδίπους τυρρανός*) est considérée comme son chef d'oeuvre et admirée d'Aristote dans la *Poétique*. Oedipe (enfant autrefois abandonné et recueilli par les souverains de Corinthe) devenu roi de Thèbes, apprend qu'il est le fils de son épouse et reine Jocaste et l'assassin de son propre père, le défunt roi Laïos. Il se crève les yeux tandis que Jocaste se suicide. « *Oedipe à Colone* » (*Οιδίπους επί Κολωνῶν*) est la suite de sa funeste vie : Oedipe, aveugle et banni de sa cité, accompagné de sa fille Antigone, voyage jusqu'au nord d'Athènes, à Colone pour demander au roi Thésée une protection et une sépulture en terre attique. (*Dictionnaire de l'Antiquité*, Université d'Oxford, Robert Laffont, 1993).

⁸⁶ Propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni, Cahiers du Cinéma, numéro 192, juillet-août 1967, p.31

« Tutti i miei films, tranne *Accattone*, sono autobiografici ... Ma certo il loro **carattere autobiografico** è più o meno inconscio e indiretto, mentre **in *Edipo* è totale e coscientissimo** (...) con questo film **io racconto il mio complesso di Edipo**, il bambino del prologo sono veramente io, il padre è soltanto mio padre che era appunto ufficiale di fanteria, la madre è la mia stessa madre, lo insomma rappresento la **mia vita**, naturalmente **mitizzata**, resa epica dalla leggenda di Edipo...⁸⁷»

I. La genèse de l'errance : du palais de Corinthe au sanctuaire d'Apollon à Delphes.

I.1. Le désert, un espace de pureté hors du temps.

Nous avons quitté le visage de Franco Citti étendu sur le bord d'un trottoir romain, nous le retrouvons six ans plus tard dans le rôle d'Oedipe pour lequel Pasolini le choisit afin, écrit Roberto Chiesi, « de souligner l'innocence et l'inconscience du personnage, ainsi que le caractère pulsionnel et sauvage plutôt qu'intellectuel de son identité⁸⁸ ».

Si l'on envisage, comme Duarte Mimoso-Ruiz (et Pasolini lui-même) une division d'*Oedipe Roi* en quatre mouvements filmiques⁸⁹, l'errance débute au sein de la deuxième partie qui constitue « le socle mythique précédant la tragédie de Sophocle »⁹⁰.

L'élément déclencheur est une parole insultante lancée sur un terrain de jeux par un adversaire, l'accusant (à raison) d'avoir triché au lancer du disque : « *Trovatello ! Figlio della*

⁸⁷ Sipario, n°258 octobre 1967, Intervista di Marisa Rusconi, Pier Paolo Pasolini e l'autobiografia, p. 26.

⁸⁸ Jean Gilly, *Tout sur Pasolini*, op. cit. p.288.

⁸⁹ Mimoso-Ruiz Duarte, *La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini*, Pallas, 1992, p.57. L'auteur distingue quatre parties : le **prologue moderne** (autobiographie pasolinienne), la **partie mythique** (adoption d'Oedipe jusqu'à son mariage avec Jocaste), la **tragédie de Sophocle** (de la peste à l'auto-mutilation d'Oedipe) et l'**épilogue ancré dans le monde contemporain** (errance dans les rues de Bologne et les usines de Milan, retour au pré maternel)

⁹⁰ Florence Bernard de Courville, *Oedipe Roi de Pasolini, poétique de la mimésis*, L'Harmattan, 2021, p.34.

*Fortuna ! Figlio falso di tuo padre e di tua madre*⁹¹». « *Enfant trouvé ! Fils de la fortune ! Faux enfant*⁹² *de ton père et de ta mère*⁹³ ». Après avoir quitté l'aire sportive en riant, il est pris d'angoisse, se mordant la main et s'adressant à sa mère Mérope : « *Mamma, stanotte ho fatto un brutto sogno ... che non ricordo. So soltanto che era brutto. (..) Madre, padre : vorrei andare a Delfo, a sentire l'oracolo*⁹⁴ ». « *Mère, cette nuit, j'ai fait un mauvais rêve dont je ne me souviens pas. Je sais seulement qu'il était mauvais (...) Mère, père, je voudrais aller à Delphes ... Interroger l'oracle...*⁹⁵ ». Sa quête identitaire commence le lendemain matin à l'aube (Planche 13). Un plan d'ensemble fixe cadre Oedipe sortant du palais de Corinthe via une porte gardée par deux hommes. Un lent panoramique horizontal (qui, comme dans *Accattone*, confère une dimension sacrée à l'image) le suit vers la gauche. Au plan suivant, Oedipe marche en plan moyen, en costume blanc de voyageur. Se succèdent ensuite un plan d'ensemble où il se retourne puis est suivi en panoramique jusqu'au plan rapproché, et un plan général où le champ reste vide dévoilant un paysage vierge et illimité. Ces premières images d' « *Oedipe sur la route*⁹⁶ » témoignent de la volonté de Pasolini de ne pas reconstituer la Grèce archaïque. Les paysages sont ceux de l'immensité du désert marocain⁹⁷, caillouteux, nus, silencieux, composés des couleurs de la terre et du sable (jaune, ocre, brun) et renvoient à une beauté originelle de la nature. La solitude et l'isolement des espaces nous

⁹¹ Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Garzanti, 2020, p. 371.

⁹² cfr Sophocle, *Oedipe Roi*, Paris, Librairie Hachette, 1882. Oedipe expliquant ses origines à Jocaste : « ἀνήρ γὰρ ἐν δαίτῃσι μὲν ὑπερπλησθεὶς μέθῃσι / καλεῖ παρ' οἴνω, **πλαστός** (*plastos*) ὡς εἶην πατρί ... » « *car au milieu d'un repas, un homme rempli d'ivresse me dit que je n'étais qu'un fils **supposé** à mon père* » v. 764-765.

⁹³ L'Avant-Scène Cinéma, *Pasolini : Oedipe Roi*, numéro 97, novembre 1969, p.14 (découpage et dialogues *in extenso*)

⁹⁴ Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, op.cit.p. 373.

⁹⁵ L'Avant-Scène Cinéma, *Pasolini : Oedipe Roi*, op. cit. p. 14.

⁹⁶ Référence au roman d'Henri Bauchau, *Oedipe sur la route*, 1990.

⁹⁷ Les lieux de tournage de cette partie centrale du film font partie de la région méridionale du Maroc : Aït-Ben-Haddou, Ouarzazate et Zagora (cfr Gilly J, op.cit. p. 288).

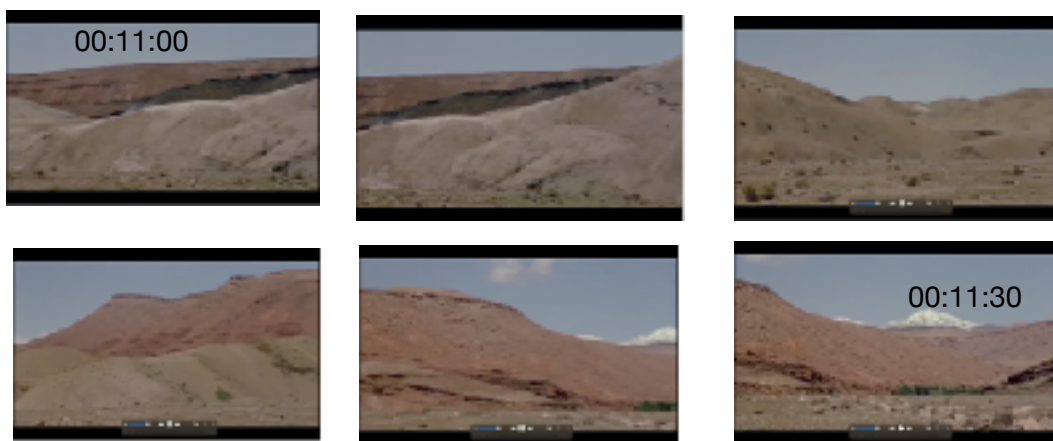
transportent « dans un contexte physique hors du temps, dans un espace-temps séparé, c'est-à-dire, au sens antique, sacré⁹⁸ ».

Planche 13



Aussi, pour confirmer nos propos, pourrions-nous ajouter les images du lent panoramique horizontal gauche-droite (Planche 14) balayant les sommets bruns et rougeâtres des montagnes jusqu'à une cime couverte de neige (début de la partie mythique avant l'abandon d'Oedipe dans la montagne Cithéron) et qui rend compte de l'étendue infinie du décor marocain conférant « l'impression d'isolement séculaire⁹⁹ ».

Planche 14



⁹⁸ Florence Bernard de Courville, *Oedipe Roi de Pasolini, Poétique de la mimèsis*, l'Harmattan, p.115.

⁹⁹ Florence Bernard de Courville, op. cit. p. 115.

I.2. Le sanctuaire d'Apollon à Delphes.

I.2.1. Un espace poétique absolu hors de l'histoire.

L'oracle vers lequel s'avance Oedipe émerge de la poétique pasolinienne (Planche 15) : en effet, la topographie du sanctuaire de Delphes¹⁰⁰ ne porte pas la signature grecque (mis à part les rameaux que porte la foule des pèlerins en file, rappelant le laurier, symbole d'Apollon¹⁰¹), le site est délocalisé, lentement découvert par Oedipe en caméra subjective (travelling avant). Le lieu prophétique, qui est aussi lieu de révélation¹⁰², est réinventé et réduit à une extrême simplicité : un arbre majestueux au feuillage très étendu entouré d'un espace vide qui dessine un cercle d'ombre en contraste avec la luminosité du sol. La Pythie¹⁰³, entourée des prêtres, dissimulée derrière un masque *bicéphale* décoré de raphia et surmonté de rameaux, revêt un caractère très théâtral. Cadrée en contre-plongée, la créature à la voix féminine se gave en enfonçant dans sa bouche des poignées de riz¹⁰⁴ puis, en plan rapproché, prononce la funeste prophétie, citation de Sophocle¹⁰⁵ (qu'elle

¹⁰⁰ Cité grecque de Phocide (Grèce centrale) située sur les pentes méridionales du mont Parnasse au fond d'une vallée étroite.

¹⁰¹ Apollon devint le dieu protecteur de Delphes après avoir délivré la cité du serpent Pytho, son oracle était le plus important de Grèce.

¹⁰² Nous pourrions aussi voir dans le désert un motif chrétien, « *un lieu de révélation de soi par l'épreuve* » .

¹⁰³ La Pythie était une femme choisie pour son honnêteté et sa respectabilité d'après Plutarque qui exerça la fonction de prêtre d'Apollon à Delphes au début du II^e siècle ap. JC (cfr Plutarque, *Sur les oracles de la Pythie*, 22)

¹⁰⁴ La légende rapporte que la Pythie mâchait des feuilles de laurier, un rameau à la main, avant d'entrer dans un état de transe hallucinatoire (cfr Dictionnaire de l'Antiquité p. 289 : « *On pensait généralement depuis la fin de l'Antiquité que la Pythie se tenait dans une chambre souterraine, qu'elle était assise au-dessus d'un gouffre d'où s'élevaient des vapeurs de gaz nocives qui la mettaient en transes mais les fouilles n'ont pas confirmé l'existence de ce gouffre ou de vapeurs, et aucun de ces éléments n'est mentionné dans les sources classiques anciennes.* »)

¹⁰⁵ cfr Sophocle, *Oedipe Roi*, op.cit v. 773-778 : « Καὶ μὲν ὁ Φοῖβος ... ἄθλια καὶ δεινὰ καὶ δύστηνα προῦφάνη λέγων ὡς μητρὶ μὲν χρεῖή με μυχθῆναι ... φονεὺς δ' ἔσοίμην τοῦ φυτεύσαντος πατρός ... » « *Et Phébus (Apollon) me prédit un avenir cruel, affreux, épouvantable : je m'unirais à ma mère et je deviendrais le meurtrier de mon propre père* ».

répète ensuite après avoir éclaté de rire) : « *Guardati ! Nel tuo futuro c'è scritto che assassinerai tuo padre, e farai l'amore con tua madre. Questo dice ildio, e questo inevitabilmente si compira*¹⁰⁶. »
« *Regarde-toi ! Dans ton destin, il est écrit que tu assassineras ton père et que tu feras l'amour avec ta mère. Ainsi dit le Dieu et ceci inévitablement s'accomplira* ».

Nous retrouvons dans cette scène des accents expressionnistes très intéressants, avec un contraste frappant entre l'ombre de l'arbre et la lumière du désert, entre l'excès visuel provoqué par le grotesque (voire la grossièreté) de la prophétesse et le dépouillement de l'image figurant la sacralité et la poésie d'un lieu entendu comme « *forme visuelle de l'absolu*¹⁰⁷ », situé dans un temps hors de l'histoire.

« *J'ai voulu représenter le mythe d'Oedipe, c'est-à-dire quelque chose se situant en dehors de l'Histoire. Selon, moi, il est aussi loin de Sophocle que de nous. Dès lors, un problème de reconstitution véritablement historique ne se posait plus. L'histoire d'Oedipe est un fait métahistorique. Et dans ce cas, métahistorique correspond en fait à préhistorique...*¹⁰⁸ »

Planche 15



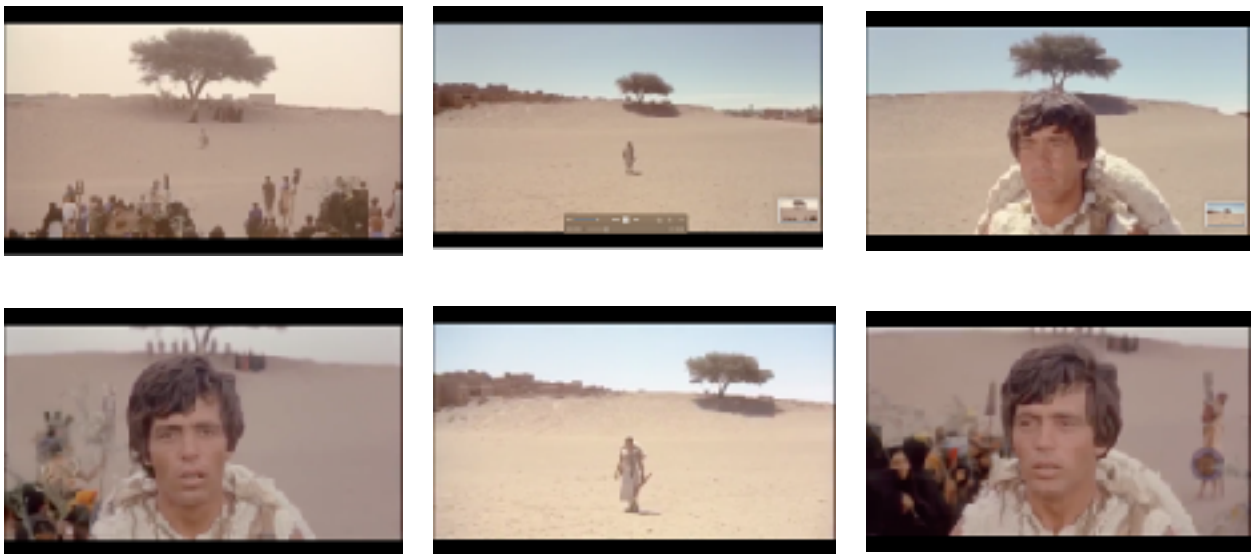
¹⁰⁶ Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, op.cit.p. 379.

¹⁰⁷ Florence Bernard de Courville, *Oedipe Roi de Pasolini, poétique de la mimésis*, op. cit. p.115.

¹⁰⁸ Cahiers du Cinéma, 192, juillet-août 1967, p.3.

Un subtil effet visuel d’alternance entre évidemment de l’espace et plans où la foule bigarrée est à nouveau présente (Planche 16) suggère, comme l’écrit Roberto Chiesi, « *l’angoisse et la solitude dans lesquelles Oedipe se trouve plongé*¹⁰⁹» (après avoir été contraint par la Pythie de quitter le sanctuaire afin de ne pas contaminer les lieux). Cette partie filmique revêt un caractère irréaliste, « *onirique, fantasmagorique, hallucinatoire* » où Oedipe-Pasolini « plane » entre rêve et réalité ...

Planche 16



1.2.2. La lumière aveuglante comme vérité fatidique - accès à une autre dimension de l’espace et du temps.

De ce passage auprès de la Pythie, nous pouvons isoler des images en lien avec la lumière (Planche 17) : tout d’abord, un gros plan en contre-plongée de la prêtresse dans le soleil venant se refléter violemment dans l’objectif de la caméra, ensuite, un travelling avant subjectif (caméra à la main tremblante) accompagnant Oedipe (qui se fraie un passage dans la foule des fidèles dont la

¹⁰⁹ Gilly J., *Tout sur Pasolini*, op.cit. p. 289.

netteté des silhouettes diminue), suivi d'un travelling arrière cadrant en plan épaule Oedipe qui se couvre le visage avec la main droite et enfin, une vision troublée rendue par un effet de flou, comme l'anticipation de l'acte final tragique. Le soleil éclate littéralement dans les yeux d'Oedipe (et du spectateur) qui, aveuglé, se cache les yeux pour ne pas l'affronter. Le reflet du soleil dans la caméra (souvent vacillante) fait partie des dispositifs cinématographiques mis en place par Pasolini pour « faire sentir la caméra » et qui appartient au style du cinéaste, le *cinéma de poésie*.

« ... Un personnage agit sur l'écran, et est supposé voir le monde d'une certaine façon.

Mais en même temps la caméra le voit, et voit son monde, d'un autre point de vue, qui pense, réfléchit et transforme le point de vue du personnage ... Mais la caméra ne donne pas simplement la vision du personnage et de son monde, elle impose une autre vision dans laquelle la première se transforme et se réfléchit. Ce dédoublement, c'est ce que Pasolini appelle une « subjective indirecte libre ... »¹¹⁰

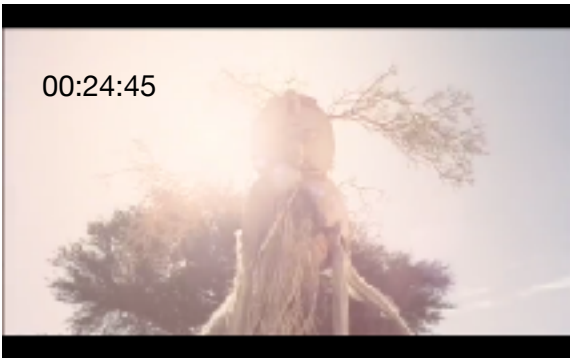
Ces effets de flou, cette caméra portée qui tremble, traduisent aussi la perte de vue, le titubement, l'égarement du « *Fils de la Fortune* » face à la terrible nouvelle. La lumière éblouissante symbolise la violence d'une vérité qu'Oedipe va tenter de fuir à tout prix en empruntant des chemins hasardeux.

La visite de Pythie marque une rupture et, comme le suggèrent les plans qui ne forment pas un ensemble homogène et répondent à une structure « éclatée » (différences de luminosités - plans qui ne s'accordent pas), Oedipe entre dans un état hallucinatoire, dans une autre dimension

¹¹⁰ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, p. 108.

temporelle différente du présent actuel, le « *hic et nunc* », « *il accède à une temporalité de la Vérité de son être, à une durée pure, ce que Deleuze appelle une image-temps directe*¹¹¹ ».

Planche 17



¹¹¹ Renaud Ferreira de Oliveira, conférence Pasolini/Sophocle : « *L'Oedipe roi de Pier Paolo Pasolini : entre rhapsodie intime et passion du regard* », p. 13. https://lettres.ac-versailles.fr/IMG/pdf/confe_rencepasolinisophocle2015tl.pdf

II. L'errance comme fuite : de Delphes à Thèbes.

II.1. Le désert comme *topos* d'encerclement - entre progression au hasard et progression tragique.

Planche 18



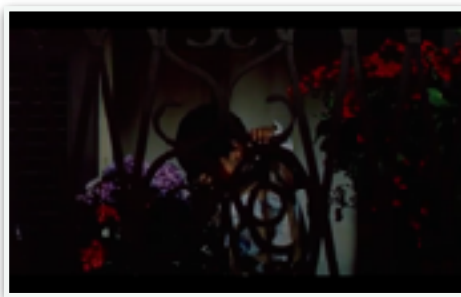
Le désert, espace aux contours illimités par essence, devient lieu d'encerclement (Planche 18), ce que fait remarquer avec justesse Magali Vogin :

« Après avoir entendu ce qu'il ne voulait pas entendre, Oedipe ne peut échapper à son destin. C'est ce que nous dévoile le montage : le héros apparaît filmé sous tous les angles, de face, de dos, de profil comme s'il était physiquement encerclé par son destin¹¹². »

¹¹² Magali Vogin, « La fuite d'Œdipe de Corinthe à Thèbes », Cahiers d'études romanes, 22 | 2010.

En effet, le montage a un rôle important dans cette impression d'enfermement. La multiplicité et la diversité des plans, objectifs et mouvements de caméra (panoramiques horizontaux - travellings subjectif et objectif/ avant et arrière) traduisent l'angoisse d'Oedipe (qui sanglote comme un enfant abandonné), sa perte de repères et sa volonté de fuir une vérité insoutenable.

Notons au passage le jeu de correspondance entre l'image d'Oedipe se cachant les yeux et l'enfant pasolinien du prologue qui, seul dans l'obscurité et apeuré par le feu d'artifice, faisait la même chose, annonçant sa future cécité.



Sa progression, accentuée aussi par la musique africaine, semble sans fin à l'image de l'espace infini qui le retient, assez paradoxalement, prisonnier¹¹³. Le « *Figlio della Fortuna* » (reprise textuelle du texte grec¹¹⁴) marche au rythme du hasard¹¹⁵, « *comme s'il s'y perdait, sans suivre de chemin clair tout en suivant son destin, Oedipe suit un pur lieu potentiel de déplacement, un lieu de passage*¹¹⁶.

¹¹³ La scène du labyrinthe (00:32:00) où il rencontre une jeune prostituée et s'en détourne peut également mettre en évidence cette idée. C'est, en effet, un symbole mythologique d'ouverture et de fermeture (cfr l'analyse de Florence Bernard de Courville, *Oedipe Roi de Pasolini, Poétique de la mimésis* p.112 « ...c'est un lieu de renvois, retours et détours. Il se clôt sur son ouverture ... »)

¹¹⁴ Sophocle, *Oedipe Roi*, v. 1080 : « Ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν **παῖδα τῆς Τύχης** νέμων ... » « *Je me tiens moi pour le fils de la Fortune* ».

¹¹⁵ Le terme grec τύχη personnifié par la déesse qui porte son nom (tuchè) correspond à ce que l'homme obtient, la fortune, le sort (bonheur ou malheur) et est lié à sa destinée, aux vicissitudes de son sort. Il prend donc aussi le sens de hasard et de chance. (cfr Dictionnaire grec A. Bailly, Hachette, 1950.)

¹¹⁶ Florence Bernard de Courville, *Oedipe Roi de Pasolini, Poétique de la mimésis*, op.cit. p.114.

Le héros ne suit pas toujours une ligne droite, il s'arrête à un croisement, tourne plusieurs fois sur lui-même¹¹⁷ (Planche 19). Le temps linéaire, caractéristique du tragique, semble brusquement compromis, du moins il ralentit, stagne dans une circularité imprimée par le mouvement d'Oedipe. Mais, derrière ces retards et ces atermoiements, la mécanique du destin souverain, symbolisée par le désert, l'oriente vers sa destination finale : Thèbes.

Planche 19



¹¹⁷ Pour être tout à fait précise, sur la route de Thèbes, il s'arrêtera à quatre carrefours (00:29:00 - 00:29:20 - 00:32:38 - 00:33:12) et aura ce geste de tournoiement sur lui-même aux trois premiers, comme si, au dernier carrefour (correspondant au meurtre de Laïos), il pressentait le bon chemin.

II.2. Le meurtre de Laïos : rupture de la linéarité temporelle - dédoubllement du temps.

Planche 20



(Planche 20) « *Oedipe, de face, avance sur la route, tenant au-dessus de sa tête, un rameau pour se protéger du soleil¹¹⁸* ». Au croisement de deux routes, filmé en champ-contrechamp, son visage rencontre le regard menaçant de son père et, au plan suivant, son expression faciale gagne en intensité par une étrange lueur dans ses yeux, *passé d'un pôle à un autre* (comme si, dans son inconscient, il savait déjà). L'heure a sonné ...

Le meurtre de Laïos (Planche 21) est cet « *évènement unique et formidable¹¹⁹* » où l'on assiste tant à la scission de la fatalité temporelle qu'au déchirement intérieur d'Oedipe. Cette scène est l'exemplaire illustration du « faire sentir le temps », tant elle « *fait exploser la linéarité temporelle du film¹²⁰* ». Oedipe, de la même manière qu'il est pris au piège d'un destin qui le

¹¹⁸ L'Avant-Scène Cinéma, 97, nov.1969, p.19.

¹¹⁹ Florence Bernard de Courville, op.cit. p.104.

¹²⁰ ibid. p.104.

dépasse, se trouve pris en otage entre deux temporalités qui fondent son être : le poids de son futur prophétisé et le poids de ses origines. Rendu fou par la colère¹²¹, hurlant, il fuit dans deux directions, entraîne d'abord les soldats en arrière sur la route de l'oracle pour les massacrer un par un (comme jadis un certain Horace, après avoir perdu ses deux frères romains, avait affronté avec autant de hargne et violence ses ennemis albains, les trois frères Curiaces ¹²²...) et puis, revient vers son père, c'est-à-dire rejoint son « *passé le plus enfoui* ». On retrouve, exprimé en images, ce « *dédoublement du temps présent en un passé et un futur* », ce présent qui n'existe pas mais qui bascule toujours entre ces deux pôles. C'est bien là tout l'enjeu de la quête identitaire d'Oedipe, la division de son être entre destin et genèse. Exprimé autrement, le dédoublement temporel auquel nous assistons correspond à son dédoublement interne.

Si nous revenons à notre interrogation : « *Quelle image du temps nous est livrée dans cette séquence ?* », nous pourrions répondre, à la façon deleuzienne, que la scène (re)présente la forme la plus pure du temps, « *le temps compris non comme un présent mais comme la confrontation d'un passé et d'un futur¹²³* », un présent « *comme être de raison qui se subdivise à l'infini en quelque*

¹²¹ cfr Sophocle, *Oedipe Roi*, v. 800 - 813. Oedipe raconte à Jocaste la cause de sa fuite de Corinthe et lui narre l'« accident de route » qui a eu lieu juste avant sa résolution de l'énigme du Sphinx : « ... *Au moment où, suivant ma route, je m'approchais du croisement de trois chemins, un héraut, puis sur un chariot un homme tout pareil à celui que tu me décris, venaient à ma rencontre. Le guide, ainsi que le vieillard lui-même, cherchent à me repousser de force. Pris de colère, je frappe (παίω δι' ὀργῆς) ... le conducteur. Mais le vieux ... m'assène en pleine tête un coup de son double aiguillon. Il paya cher ce geste-là ! En un moment, atteint par le bâton que brandit cette main, il tombe à la renverse et s'en va rouler à terre et ... je les tue tous ... (κτείνω τους ζῦμντας) »*

¹²² cfr Tite-Live, *Histoire romaine*, Livre I, ch. XXV : « *Afin de les combattre séparément, il prit la fuite (capessit fugam) en se disant que chaque blessé poursuivrait dans la mesure de ses forces ... Horace avait déjà tué son adversaire et, vainqueur, marchait au second combat .. Sans donner au dernier Curiace, qui n'était pourtant pas loin, le temps d'arriver, il tue l'autre ... il (le troisième) s'offre aux coups du vainqueur ... c'est à peine si l'Albain pouvait porter ses armes : il lui plonge d'en haut son épée dans la gorge, l'abat et le dépouille (arma gladium supersne iugulo defigit, iacentem spoliat).*

¹²³ Florence Bernard de Courville, op. cit. p. 105.

chose qui vient de se passer et quelque chose qui va se passer, toujours fuyant dans les deux sens à la fois ...¹²⁴ »

Cette rupture de la linéarité temporelle tragique n'empêche pas de souligner le poids insupportable (pour les yeux) du destin souverain par le recours à la lumière éblouissante (très inconfortable pour le spectateur) qui envahit l'image au moment où Oedipe donne la mort, d'abord aux soldats, puis, lorsqu'il revient sur ses pas, à son propre père. Le cadrage en gros plan contre-plongée se focalise sur le meurtrier dont l'intensité de la violence est mise en évidence.

Planche 21



¹²⁴ Deleuze Gilles, *Logique du sens*, p.80 (passage cité par Hervé Joubert-Laurencin et Florence Bernard de Courville)

II.3. Arrivée à Thèbes, lieu d'accomplissement du destin : Angelo, une main tendue vers Tirésias et la Sphinge - Le Maroc comme espace grec chtonien.

Le premier volet de l'errance d'Oedipe s'achève sur une rencontre déterminante (Planche 22) qui servira de lien avec l'épilogue, celle d'*Angelo* qui lui tend une main bienveillante vers l'accomplissement de son destin. Le plan rapproché sur le visage de Ninetto Davoli révèle la propre insouciance naturelle de l'acteur. En choisissant ce tout jeune homme (il est alors âgé de dix-neuf ans) issu des *borgate*, Pasolini confesse à Jean-André Fieschi son besoin « *d'accomplir à l'intérieur du film une sorte de désacralisation quasi humoristique*¹²⁵ . » Il est l'incarnation de l'humanité et ses origines prolétaires lui permettent de faire le lien avec le Tiers-Monde qui « *fusionne avec le monde en marge des faubourgs de Rome* ». Le messager apporte au film une joie de vivre inattendue en plein coeur de la violence primitive. Son rôle est loin d'être insignifiant car d'une part, il permettra « le saut » d'une temporalité à une autre (de la tragédie de Sophocle à la la partie contemporaine) et d'autre part, il entretient un certain rapport (même ironique) avec le savoir qui est un élément fondamental dans le film : « *Io faccio il messaggero, son io che porto le notizie ! Sarrebe proprio bella che non lo sapessi*¹²⁶ » « *Je suis le messager, c'est moi qui porte les nouvelles ! Ce serait du propre que je ne le sache pas !* » lance-t-il à Oedipe se demandant pour quelle raison tous ces gens qu'il rencontre sur la route de Thèbes quittent la cité. Il devient le guide d'Oedipe et le

¹²⁵ Cahiers du Cinéma, n° 195, novembre 1967, p. 14.

¹²⁶ P.P.Pasolini, *Il Vangelo seconde Matteo, Edipo re, Medea*, op. cit. p. 395.

conduit au deuxième personnage mythologique, Tirésias, joué par le l'acteur anglo-saxon Julian Beck¹²⁷.

Le devin, personnage ô combien intéressant, l'aveugle qui sait, l'anticipation de la *métamorphose*, de la *nouvelle conscience* d'Oedipe pour qui tout deviendra clair après s'être mutilé ! Chez Sophocle, il est l'homme « *puissant qui partage avec Phébus la connaissance de l'avenir*¹²⁸ ». C'est lui qui, très tôt dans la tragédie grecque, avait révélé à Oedipe la vérité sur son crime¹²⁹, ce dernier n'ayant pas la clairvoyance, à ce moment de la tragédie, de le reconnaître et l'accusant de complot contre son règne. Deux plans en travelling latéral (tremblotant) cernent Tirésias en plan moyen jouant de la flûte assis sur un mur de pierres. Oedipe communique avec lui au moyen de cartons qui rappellent le temps des débuts du cinéma, symbolisant dans ce contexte les mythes originels : « *Les autres, tes concitoyens et tes frères, souffrent, pleurent, cherchent ensemble le salut ...Et toi tu es ici, aveugle et seul, et tu chantes ... « Comme je voudrais être toi ! Tu chantes ce qui est au-delà du destin ! »*. La scène se poursuit dans une même solennité (cadencée par les sons de la flûte et de Mozart¹³⁰) avec un gros plan sur le visage « éclairé » (au sens propre comme au figuré) du *prophète*. Cet espace de rencontre entre celui qui fuit son destin et celui qui le connaît, est un espace rendu éminemment sacré par la déambulation de la caméra pasolinienne.

¹²⁷ Acteur mais aussi metteur en scène, peintre, poète, fondateur du *Living Theatre* de New York. Le rôle devait être tenu au départ par Orson Welles qui « *aurait probablement ajouté au personnage une dimension morale, pimentée de son intelligence et de sa cruauté ordinaires* » (paroles de Pasolini rapportées dans l'Avant-Scène Cinéma, n° 97, nov.1969, p. 21.)

¹²⁸ Sophocle, OR, v.273-275.

¹²⁹ cfr Sophocle, OR, v. 341 : « *Et moi je t'ordonne d'obéir à l'arrêt que tu as prononcé, et dès ce jour de ne parler ni à ces Thébains, ni à moi-même car tu es le criminel qui souille cette terre* ».

¹³⁰ Quartet en Do Majeur K 465 (1782-1785) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) appelées les « *Dissonances* ».

« Pasolini crée un effet de suspension temporelle qui accentue le caractère mystérieux, surnaturel de Tirésias, dont la cécité anticipe le destin réservé à Oedipe.¹³¹ »

Si nous poursuivons notre réflexion, l'univers marocain qui sert de décor à la reconstruction de cet espace sacré n'est peut-être pas aussi loin de la Grèce qu'il n'y paraît. En effet, arrêtons-nous sur la dernière figure mythologique rencontrée par Oedipe, à savoir la Sphinge, parée d'un masque africain exubérant complété d'une « touffe » de raphia. Nous la découvrons en plan moyen, figure isolée assise sur la terre africaine, aride et craquelée. Le contact de la créature avec la terre est très important et permet de relier l'espace de l'Afrique à la Grèce. La terre-mère est un élément universel, originel, « interculturel » et je suis assez d'accord avec Florence Bernard de Courville lorsqu'elle écrit que « *Le Maroc n'arrache pas le mythe d'Oedipe au monde grec primitif. Il l'enfoncé dans la Grèce des origines, la Grèce chtonienne*¹³². »

Le meurtre de la Sphinge, donnant accès à Oedipe au trône de Thèbes et marquant l'accomplissement de la prophétie pythique, marque un point d'arrêt momentané dans l'errance d'Oedipe. Tous convergent à présent vers lui, un plan d'ensemble met en évidence le mouvement centripète du peuple qui accompagne le nouveau souverain sur son chemin de gloire. Mais la vérité qu'il a enfouie dans son inconscient en tuant la créature mythologique est, comme dit l'adage bien connu, « *filia temporis* ».

¹³¹ Magalin Vogin, « *La fuite d'Œdipe de Corinthe à Thèbes* », Cahiers d'études romanes, 22, 2010.

¹³² Florence Bernard de Courville, op. cit. p. 179.

Planche 22



Gli altri, tuoi concittadini e fratelli, soffrono, piangono, cercano insieme la salvezza... E tu sei qui cieco e solo che canti...

Come vorrei essere te! Tu canti ciò che è al di là del destino.



III. Reprise et fin de l'errance : déambulation dans trois décors contemporains - temps cyclique - retour aux origines.



Pour terminer ce bout de chemin avec Oedipe-Pasolini, nous le(s) retrouvons à la fin de la partie antique au moment de la révélation de la fatale vérité qui pousse Jocaste, la mère-épouse, à se pendre et lui-même à l'auto-mutilation. Angelo est l'élément médiateur qui permet de passer la frontière du temps, du temps mythique au temps réel, de la pseudo-Grèce antique à l'Italie contemporaine. La marche des deux hommes (plan rapproché - travelling arrière) commencée à leur sortie du palais de Thèbes se poursuit au plan suivant cadré différemment (plan d'ensemble). Le passage d'un plan à un autre assure une continuité narrative puisqu'Oedipe et Angelo réapparaissent toujours en train de déambuler mais dans un espace-temps contemporain, à savoir sous le « *Portico della Morte* » à Bologne en 1967. Le mythe s'arrache à sa dimension purement onirique pour s'actualiser dans la réalité du temps présent.

« Toute la partie mythique a été considérée par Pasolini lui-même comme un long rêve, une préhistoire, absolument fantaisiste et onirique ... Oedipe roi est « comme un énorme songe du mythe qui se termine au réveil par le retour à la réalité ¹³³».

¹³³ Florence Bernard de Courville, *Oedipe Roi de Pasolini, poétique de la mimésis*, op. cit. pp. 109-110.

Ce réveil passe par trois étapes qui, selon Dominique Noguez, se réfèrent « *aux trois grandes directions de l'oeuvre cinématographique de Pasolini*¹³⁴ » (Planche 23): la séquence devant l'Eglise de Bologne rappellerait la « *tentation des idéologies bourgeoises, christianisme en tête* » (*Il Vangelo secondo Matteo*), la séquence dans la périphérie industrielle milanaise et la partie de ballon dans le terrain, la « *tentation de l'engagement social* » (*Mamma Roma*) tandis que la dernière séquence où il retourne au pré du prologue serait une « *troisième tentation pasolinienne, la plus constante, la plus importante, l'auto-analyse (Edipo Re)* ».

Planche 23



Quelles que soient les interprétations qui mettent en évidence des éléments autobiographiques incontestables dans *Edipo Re* (d'autant plus que le cinéaste l'affirme lui-même), ces dernières images portent également la marque d'un retour aux origines et la possibilité d'un recommencement, ce que Hervé Joubert-Laurencin appelle un « *deleuzien éternel retour de l'autre* ¹³⁵ ». Nous pouvons ainsi envisager l'épilogue comme une mise en images d'un temps

¹³⁴ Dominique Noguez, *L'Oedipe de Pasolini*, op. cit. p.100.

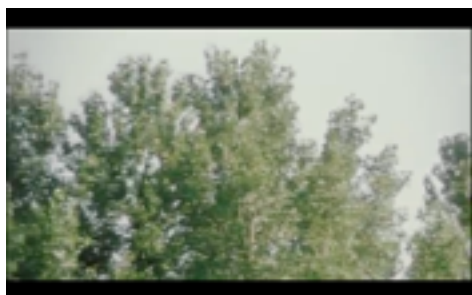
¹³⁵ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, op. cit. p. 226

cyclique où « *tout peut reprendre, mais reprendre autrement (...) tout peut s'arrêter et repartir en 1967 ou plus tard, de même que tout a déjà pu, plus d'une fois, recommencer*¹³⁶. »

Vu sous cet angle, la marche sous les Arcades¹³⁷ de Bologne est symbole de l'origine (Pasolini est né à Bologne¹³⁸ et y a fait ses études universitaires) de même que la sortie des usines milanaises qui renvoie aux premiers clichés des Frères Lumière, donc aux débuts du cinéma. De même, les vues documentaires du peuple italien autour de l'Eglise traduisent la fin d'un cycle et la perspective d'un autre temps, peut-être plus joyeux, plus insouciant, à l'image du jeune et enjoué Ninetto Davoli. Enfin, le retour au pré maternel, ce même pré où sa mère l'avait emmené dans le prologue, devient lieu intemporel, symbolique des origines. Comme dans la première partie du film, la caméra mobile effectue un même mouvement, se déplace en très long panoramique sur les cimes et les feuillages des arbres pour terminer sa course sur l'herbe verte. Le « cycle » d'Oedipe prend fin, son corps fatigué et usé retourne mourir auprès de sa mère, la mère universelle, c'est-à-dire la déesse-Terre, d'où autre chose pourra naître.

Ainsi s'éclairent les dernière paroles d'un aveugle clairvoyant.

« Je suis arrivé. La vie finit là où elle commence. »



¹³⁶ ibid. p. 226.

¹³⁷ Le jeune étudiant Pasolini découvre les chefs-d'oeuvre de la littérature internationale dans la librairie Nanni du Portico della Morte : « ... *Le lieu magique de mon existence ...peut-être le plus bel endroit ... le plus beau souvenir de ma vie ...* » Article de Roberto Chiesi dans *Tout sur Pasolini* (dir. J. Gilly), p. 90.

¹³⁸ L'Eglise des Servi où il tourne la scène fait allusion à la rue toute proche où il est né (ibid. p.91)

CONCLUSION : « *Cher Pier Paolo Pasolini ...* »

Beauraing, le 14 août 2023,

Cher Pier Paolo Pasolini,

Vous aviez pensé à *Oedipe* pour la première fois alors que vous étiez en train de tourner *Accattone*, j'ai pensé à vous pour la première fois alors que je cherchais un sujet de mémoire cinématographique en lien avec la culture antique qui a toujours fondé mon être. Vous, le chanteur frioulan, qui avez « *tout naturellement entretenu une relation avec la culture de la Grèce antique* », qui avez été imprégné de la poésie homérique dès l'âge de treize ans, éternel amoureux de la littérature grecque antique, vous vous êtes subitement imposé à moi. Je ne vous connaissais pas, c'est Gilles Deleuze et l'image-perception qui m'ont d'abord guidée sur votre route alors que j'essayais d'éclaircir des concepts aussi enveloppés de zones floues tels que « *subjective indirecte libre* », « *conscience réfléchissante* » ou bien encore « *cogito proprement cinématographique* », expressions bien étranges *a priori* mais qui méritaient que je m'y attarde afin de vous comprendre. Il a suffi d'un son, celui des cigales, ces hommes autrefois morts de faim et de soif subjugués par le chant des muses¹³⁹, et d'un visage aussi sublime qu'inquiétant, celui de Silvana Mangano en somptueux regard-caméra, pour pressentir que votre approche du cinéma était singulière et relevait d'un geste poétique. Comme l'écrit Hervé Joubert-Laurencin, vous n'êtes pas « *un cinéaste comme un autre* » car vous n'êtes « *pas seulement cinéaste* ».

En effet, *Accattone* et *Edipo Re* qui furent mes objets d'étude m'ont transportée dans des sphères poétiques et sacrées. En filmant d'une part une Rome sordide et rejetée, vous l'avez

¹³⁹ Platon, *Phèdre*, 259 b-c. « ...On dit que jadis, avant la naissance des muses, les cigales étaient des hommes. Quand les muses naquirent et firent connaître le chant aux hommes, certains d'entre eux furent alors tellement transportés de plaisir qu'ils oublièrent en chantant de boire et de manger et moururent sans s'en apercevoir. C'est d'eux que vient la race des cigales qui ont reçu des muses le privilège de n'avoir pas besoin de nourriture et de chanter, de leur naissance à leur mort, sans boire ni manger ... »

« *contaminée* », rendue fascinante, vous l'avez élevée au rang de sublime, percevant la force vitale du sous-prolétariat ; en filmant d'autre part une Grèce archaïque au sein d'un paysage marocain primitif, vous avez eu l'intuition, LA VISION de l'infinité de la beauté, de cette beauté absolue originelle. Votre sens du sacré, je l'ai ressenti à travers ce « *faire sentir la caméra* », comme une vénération pour la beauté de la nature, comme une reconnaissance de la profondeur des choses et des êtres.

Vous m'avez également livré une fabuleuse réflexion sur l'homme dont les penseurs grecs se sont tant souciés. *Accattone*, un être violent de pureté, un être « de l'instant », dont l'errance solitaire et si désespérément tragique se clôt sur une parole inattendue de vitalité. *Oedipe*, un être en quête de lui-même, un corps transpirant et voguant sur les eaux de la réalité et du rêve. Soumis aussi à l'omnipotence du *fatum*, son errance se dessine sous une autre forme, cercles et autres virevoltes brisant la linéarité d'un destin tout tracé, accédant, au bout de sa course, à la clarté absolue de son être et à la possibilité d'un nouveau commencement.

Une interrogation demeure : que s'est-il passé dans la nuit du premier au deux novembre 1975 durant laquelle vous avez été *sacrifié* ? qu'était-ce donc cet acte de sauvagerie qui vous a fait tomber sur le bord de votre route ? ... Je ne puis espérer qu'une seule chose, que vous aussi, comme *Accattone*, vous vous sentiez bien à présent...



BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES

- **Aumont** Jacques (dir.), *L'invention de la figure humaine, Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique 1994-1995*, Cinémathèque française, 1995.
- **Bakhtine** Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- **Bazin** André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Les Editions du Cerf, Paris, 2011.
- **Bernard de Courville** Florence, *Oedipe Roi de Pasolini, Poétique de la mimésis*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- **De Cecatty** René, *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Gallimard, coll. Folio Biographies, 2005.
- **De Giusti** Luciano, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Gremese Editore, 1983.
- **Deleuze** Gilles, *L'image mouvement- L'image temps*, Les Editions de Minuit, 1983.
- **Deleuze** Gilles, *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, 1969.
- **Didi-Huberman** Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les Editions de Minuit, 2012.
- **Gilly** Jean (dir.), *Tout sur Pasolini*, Gremese, 2022.
- **Goldmann** Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Veyrier, 1985.
- **Joubert-Laurencin**, Hervé, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Cahiers du cinéma. 1995.
- **Joubert-Laurencin** Hervé, *Le dernier poète expressionniste, Ecrits sur Pasolini*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2005.
- **Naldini** Nico, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Turin, 1989 (traduction par René de Ceccatty, Paris, Gallimard, 1991).
- **Naze** Alain, *Portrait de Pier Paolo Pasolini en chiffonnier de l'histoire*, tome 2, Paris, l'Harmattan, 2011.
- **Pasolini** Pier Paolo, 1976 : « *La langue écrite de la réalité* » *L'Expérience hérétique*.

- **Pasolini** Pier Paolo, *Accattone*, Editions Macula, 2015.
- **Pasolini** Pier Paolo, *Il vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Garzanti, 1991.
- **Tricomi** Antonio, *Pasolini*, Salerno Editrice Roma, 2020.

II. ARTICLES - REVUES - CONFERENCES

- **Amengual** Barthélemy, "Quand le mythe console de l'histoire: Œdipe roi", *Etudes cinématographiques*, 109-111, Pasolini (I), Paris, Minard, 1976, p. 74 à 103.
- **Bertozi** Marco, *Un cinéma blessé : Pasolini et le mythe de la ville intacte*, *Cinémas*, 27 (I), 2016, 41-55
- **Bohler** Olivier (dir.), *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, Actes du colloque organisé par l'Institut de l'Image les 19 et 20 avril 1996, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997.
- **Duflot** J., *Entretiens avec P. P. Pasolini*, Paris, 1970, p. 117, (réédition augmentée : Les dernières paroles d'un impie, Paris, Belfond, 1981)
- **Ferreira de Oliveira** Renaud, conférence Pasolini/Sophocle : « *L'Oedipe roi de Pier Paolo Pasolini : entre rhapsodie intime et passion du regard* ». https://lettres.ac-versailles.fr/IMG/pdf/confe_rencepasolinisophocle2015tl.pdf
- **Martin** Paul-Marius, *Archéologie du mot sublimis*, *Cahiers des études anciennes*, LVI, pp. 37-60.
- **Millot** Loïc, « *Style national et bienséance catholique : Les fables christiques (1961-1964) de Pier Paolo Pasolini* », *Le Portique*, 41, 2018, 103-123.
- **Mimoso-Ruiz** Duarte. *La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini*, (Œdipe-Roi, Médée). In: *Pallas*, 38/1992. Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique. pp. 57-67;

- **Mottet Jean**, *Contre le monument : les errances pasoliniennes dans les Borgate de Rome*, Les imaginaires de la ville : entre littérature et art, Presses Universitaires de Rennes. (<http://books.openedition.org/pur/30217>)
- **Noguez Dominique**, *L'Oedipe de Pasolini*, Nouvelle Revue Française, 196, 1969.
- **Passerone Léa**, « *A la découverte des banlieues romaines : la tension entre humilis et sublimis* », chez *Pasolini*, La Clé des langues (en ligne), Lyon, juin 2018.
- **Pasolini, Pier Paolo**, 1969 : « *Scénario d'Œdipe roi* ». *L'Avant-scène cinéma*, n° 97.
- **Pralon Didier**, « *Comme le racontent les cigales : l'Edipo re* », in *Pier Paolo Pasolini et l'Antiquité*, sous la direction d'Olivier Bohler, Aix-en-Provence, Institut de l'Image, 1997, p. 14-15.
- **Vogin Magaly**, « *La fuite d'Œdipe de Corinthe à Thèbes* », *Cahiers d'études romanes*, 22 | 2010, 403-414.

III. INTERVIEWS

- *Cahiers du Cinéma*, n° 192, juillet-août 1967, Entretien de Pier Paolo Pasolini avec Jean Narboni, p.31.
- *Cahiers du Cinéma*, n° 195, novembre 1967, Entretien de Pier Paolo Pasolini avec Jean-André Fieschi, pp.12-16.
- *Sipario*, n°258 octobre 1967, Intervista di Marisa Rusconi, Pier Paolo Pasolini e l'autobiografia, p. 26.

IV. TRAVAUX UNIVERSITAIRES

- **Rusconi** Aurore, *Régimes temporels dans les films de P.P. Pasolini des années 60, vers une temporalité insoumise*, Université Ecole des Arts de la Sorbonne, 2017-2018.
- **Toën** Mélinda, *Le sentiment de l'histoire dans l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini : une poétique en prise avec le temps*, Université Panthéon-Sorbonne, Paris I, 2012.

V. SOURCES AUDIO-VISUELLES

- **Fieschi** J-A, « *Pasolini l'enragé* », Cinéastes de notre temps (documentaire télévisuel), 1966.

VI. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE SPECIFIQUE A L'ANTIQUITE GRECQUE

- **Godard** Patricia, *Poétique du temps dans les tragédies de Sophocle : la construction de l'effet tragique*, Thèse de doctorat en langues et littératures anciennes, Ecole doctorale Sociétés, Espaces, Pratiques, Temps, Dijon, 2018.
- **Mugler**, C., « *Le retour éternel et le temps linéaire dans la pensée grecque* », Bulletin de l'Association Guillaume Budé, Lettres d'Humanité, n°25, décembre 1966, pp. 405-419.
- **Romilly** J., *Le temps dans la tragédie grecque*, Vrin, Paris, 1971.
- **Sophocle**, *Oedipe Roi*, Paris, Librairie Hachette, 1882.

+ *Dictionnaire de l'Antiquité*, Université d'Oxford, Robert Laffont, 1993 / *Dictionnaire Latin Français Gaffiot*, Hachette, 2001 / *Dictionnaire Grec Français Bailly*, Hachette, 1950.

