



OEDIPE ROI

Un film de Pier Paolo Pasolini

Dossier rédigé par Marie-Laure Basuyaux, Virginie Bédrune et Alexandra Huvelin pour le site Zérodeconduite.net

Traductions : Angelica Brancato

Dossier coordonné par Vital Philippot

Ce dossier est réservé aux établissements acquéreurs du DVD du film *OEDIPE ROI* auprès de Zérodeconduite, au moyen du code indiqué sur la jaquette.

Pour tout renseignement :

info@zerodeconduite.net / 01 40 34 92 08

<http://www.zerodeconduite.net>

SOMMAIRE DU DOSSIER

INTRODUCTION	p. 3
DANS LES PROGRAMMES	p. 4
FICHE TECHNIQUE	p. 5
SÉQUENÇAGE DU FILM (et correspondance avec la pièce)	p. 7
ABÉCÉDAIRE DES NOTIONS	p. 9
ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES	p. 17
SUJETS D'ANALYSE	p. 17
Sujet 1 : Le motif du regard	p. 17
Sujet 2 : Formes et fonctions de la parole	p. 22
Sujet 3 : Le Temps, acteur du tragique ?	p. 28
Sujet 4 : Images du pouvoir	p. 32
Sujet 5 : Un homme qui ne trouve pas sa place	p. 38
Sujet 6 : Illustration ou interprétation ?	p. 44
ÉTUDES DE SÉQUENCES	p. 49
Etude 1 : Prologue	p. 49
Etude 2 : Le meurtre de Laïos	p. 54
Etude 3 : Le destin s'accomplit	p. 59
DOSSIER DOCUMENTAIRE	p. 64
1 - Articles de presse : la réception du film	p. 64
2 - Entretiens avec Pasolini	p. 71
3 - Études sur le film	p. 74
4 - Extraits du scénario original du film	p. 77
BIBLIOGRAPHIE	p. 81

INTRODUCTION

A l'inverse de *Zazie dans le métro*, dont l'adaptation fut réalisée par Louis Malle un an après la parution du roman, l'œuvre inscrite au nouveau programme de l'épreuve de littérature eN TL dans le domaine « Littérature et langages de l'image » (voir le B.O. du 16 avril 2015) propose de confronter deux œuvres séparées par plusieurs siècles : la tragédie de Sophocle *Œdipe Roi* (~425 av. JC) et la version filmique qu'en a donnée Pier Paolo Pasolini en 1967. La lecture croisée de ces deux œuvres qui rendent compte, chacune à leur manière, de ruptures anthropologiques, doit permettre d'analyser avec les élèves les relations entre littérature et langage cinématographique.

Le film de Pasolini est, au sens plein du terme, une adaptation du texte de Sophocle, c'est-à-dire moins une illustration qu'une appropriation de la tragédie, ou plutôt des tragédies de Sophocle puisque la dernière partie du film ouvre sur *Œdipe à Colone*. Qui plus est, sa réécriture de la pièce se trouve à la fois encadrée et traversée par une fable autobiographique qui s'écrit à la lumière des thèses freudiennes.

Loin de l'imagerie immaculée de la Grèce classique, le film donne à voir une époque archaïque qui puise, pour sa musique, ses décors et ses costumes, à des traditions variées ; ce syncrétisme traduit pleinement le caractère universel du questionnement sur soi, sur la condition humaine et sur l'identité créatrice qui traverse le film.

Le texte de Sophocle et le film de Pasolini peuvent également être abordés en classe de Première dans le cadre de l'étude des réécritures du XVII^e siècle à nos jours.



Œdipe Roi

Un film de : Pier Paolo Pasolini

Année : 1967

Langue : italien

Pays : Italie

Durée : 100 min

Editeur du DVD : SNC (Groupe M6)

Un film de : Pier Paolo Pasolini

Avec : Franco CITTI (Œdipe), Silvana MANGANO (Jocaste), Alida VALLI (Mérope), Carmelo BENE (Créon), Julian BECK (Tirésias), Luciano BARTOLI (Laïos), Ninetto DAVOLI (Angelo), Ahmed BELHACHMI (Polybe), Francesco LEONETTI (le serviteur), Giandomenico DAVOLI (le Corinthien)

Synopsis

Dans un village italien des années 20, un petit garçon voit le jour ; entre une mère tendre et gaie et un père hostile, il passe de l'insouciance du nourrisson aux angoisses croissantes de l'enfance. Ce prologue cède alors la place au mythe : dans des montagnes désertiques, un enfant est abandonné, puis recueilli par un berger qui le porte à son maître. Avec sa femme Mérope, Polybe, roi de Corinthe, élève l'enfant comme le sien. Mais à l'âge adulte, Œdipe, pris de doute quant à son origine, part interroger l'oracle d'Apollon. La Pythie lui annonce qu'il tuera son père et fera l'amour avec sa mère : épouvanté, le jeune homme fuit Corinthe. Sur une route, il tue un vieillard orgueilleux qui lui ordonnait de lui céder la place et arrive à Thèbes, prisonnière du Sphinx. Œdipe délivre la ville du monstre et épouse la reine Jocaste. Mais la peste s'abat sur Thèbes ; pour le devin Tirésias comme pour l'oracle d'Apollon, il n'y a qu'un seul remède : laver la souillure de la ville en retrouvant le meurtrier du premier époux de Jocaste, le roi Laïos. Œdipe se lance alors dans une enquête terrifiante et remonte le temps à la recherche de sa propre identité...

Bonus du DVD

- Des **notes de productions** rappellent quelques projets du cinéaste en 1966, date de tournage d'*Œdipe Roi*. Elles montrent l'intense activité créatrice de Pasolini qui écrit et réalise des films, seul ou en collaboration avec d'autres grands réalisateurs italiens. En plus d'être scénariste et cinéaste, il se fait acteur.
- Les bonus contiennent également un documentaire d'environ 45 minutes, intitulé **Via Pasolini** et réalisé par Andrea Salerno et Igor Skofic. Grâce à un montage de différents entretiens que Pasolini a donnés au cours de sa carrière, sont éclairés sa personnalité comme ses combats politiques et idéologiques. On voit dans ce documentaire un intellectuel engagé, pourfendeur de la société de consommation et du conformisme. On y découvre aussi les conceptions de Pasolini, théoricien du cinéma, qui déclare : « *J'ai choisi le cinéma pour changer de nationalité* ».
- Enfin, sont proposées des **bandes-annonce** de plusieurs films de Pasolini.

DANS LES PROGRAMMES

Enseignement	Niveau	Programmes / Notions à aborder
■ Littérature	Terminale L	Littérature et langage de l'image. L'inscription au programme de Littérature de la pièce de Sophocle <i>Œdipe Roi</i> (V ^e siècle av. J.-C.) et du film de Pasolini portant le même titre (1967) met en jeu les relations entre texte théâtral et langage audiovisuel, en l'occurrence cinématographique.
■ Français	Première	Les réécritures, du XVII ^e à nos jours

SÉQUENÇAGE DU FILM (et correspondances avec la pièce)

Chapitre DVD	Minutage	Descriptif de l'action	Correspondance avec Sophocle*
Générique	00:00	Noir sur fond gris.	
Prologue	01:42	Un village dans les années 30 ; accouchement.	
	02:28	Les femmes et l'enfant dans le pré, jeux et rires ; la mère et l'enfant seuls.	
	05:32	Hostilité du père jaloux, intertitres : « <i>Tu es né pour prendre ma place dans ce monde, me rejeter dans le néant, me voler ce qui m'appartient. C'est elle que tu me voleras en premier. Elle, la femme que j'aime. D'ailleurs, tu me voles déjà son amour.</i> »	
	07:00	Nuit. Sommeil de l'enfant, fête, feu d'artifice, scène primitive. Geste violent du père sur les pieds de l'enfant.	
L'enfant de la fortune	11:06	Dans les montagnes, un berger transporte Œdipe garrotté et l'abandonne sans le tuer. Un deuxième berger l'emporte.	Œdipe Roi : 2ème épisode, récit de Jocaste (p. 36) ; 4ème épisode, récits du Corinthien et du serviteur (p. 51-53).
	13:48	Le berger porte Œdipe à Polybe, qui le ramène à Mérope. Geste de tendresse de Polybe sur les pieds de l'enfant.	
Le départ de Corinthe	16:57	A la palestine, Œdipe vainqueur grâce à la triche, est traité de fils de la fortune. Bagarre.	Œdipe Roi : 2ème épisode, récit d'Œdipe (p. 38-39). Appelé « <i>enfant supposé</i> » dans l'ivresse, au cours d'un repas, Œdipe questionne ses parents et part interroger l'oracle sans les consulter.
	18:13 20:21	Récit du cauchemar à sa mère.	
		Adieux d'Œdipe à ses parents. Douleur de Mérope.	
La Pythie	21:44	Marche d'Œdipe ; la Pythie ; l'oracle.	Œdipe Roi : 2ème épisode, récit d'Œdipe (p. 39-40).
	25:00	Retour d'Œdipe, égaré. Devant Corinthe, fuite.	
L'errance	27:35	Œdipe sanglote dans les hautes herbes. Marche. Intertitres : « <i>Où va ma jeunesse ? Où va ma vie ?</i> ». Deux carrefours, Œdipe tourne sur lui-même. Il mange à l'écart d'un mariage.	
	30:27	Troisième carrefour. Des hommes dansent ; dans une ville, Œdipe rencontre une jeune fille nue et la fuit. Quatrième carrefour.	
Le meurtre de Laïos	33:02	Œdipe refuse de s'écarter du chemin ; blesse le premier garde avec une pierre, puis prend la fuite et tue ses trois poursuivants successivement. Il rejoint Laïos qui met sa couronne, le serviteur qui l'a exposé fuit et se cache. Œdipe tue Laïos et achève le premier garde, très jeune.	Œdipe Roi : 2ème épisode, récit d'Œdipe (p. 39). Repoussé de force, Œdipe frappe le conducteur et reçoit un coup de fouet de Laïos ; il les tue tous.

* Éditions utilisées :

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Gallimard, Folioplusclassiques, 2015, trad. Paul Mazon

SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, Folioclassique (pour *Œdipe à Colone*), 1973, trad. Paul Mazon.

SÉQUENÇAGE DU FILM (et correspondances avec la pièce)

Arrivée à Thèbes	41:35	A Thèbes, rencontre avec le messager qui le conduit à Tirésias. Intertitres : « <i>Tes concitoyens souffrent et pleurent, luttant pour leur sauvegarde. Et toi, aveugle et solitaire, tu chantes. J'aimerais être à ta place ! Ton chant te place au-delà du destin.</i> »	<i>Œdipe Roi</i> : prologue, rapide évocation de le Sphinx par les suppliants, (p. 12).
	45:42	Le messager lui montre le Sphinx : « <i>personne n'a le courage de la rejeter dans l'abîme</i> ». Œdipe le fait mais le Sphinx l'a prévenu : « <i>l'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi.</i> »	
	47:51	Le messager annonce la mort de le Sphinx ; rencontre entre Œdipe et Jocaste. Mariage, liesse populaire, nuit de noces. Œdipe murmure « <i>mon amour</i> ».	
La peste	53:11	Cadavre de pestiféré, enfant qui crie « <i>Maman</i> ». Cris des vautours, silence, morts. Quelqu'un dépouille un cadavre de son collier. Pendus.	<i>Œdipe Roi</i> : prologue, évocation de la peste par le prêtre (p. 11-12). Parodos, description du fléau par le Chœur (p. 16-18).
	55:27	Supplications à Œdipe couronné, sous l'œil de Jocaste à la fenêtre.	<i>Œdipe Roi</i> : prologue (p. 11-13).
	57:17	Retour de Créon, intertitres « <i>Dieu, si seulement il nous apportait le salut</i> », oracle ; Œdipe maudit le coupable.	<i>Œdipe Roi</i> : prologue et 1er épisode (p. 14-16 et 19-20).
Un amour maudit	01:00:35	Nouvelle scène d'amour ; Œdipe défait l'agrafe d'or de Jocaste et murmure « <i>mon amour</i> ».	
	01:01:14	Les Thébains emportent les cadavres emmaillotés de bandelettes multicolores et les brûlent.	
Tirésias	01:03:45	Arrivée de Tirésias, intertitres : « <i>Tirésias ! Je t'ai fait venir et par toi JE SAURAI TOUT !</i> ». Œdipe cherche à faire parler le devin	<i>Œdipe Roi</i> , 1 ^{er} épisode (p. 22-27).
	01:06:23	Devant le silence de Tirésias, Œdipe l'accuse d'être le coupable : sous le regard angoissé de Jocaste, le devin lui dit alors qu'il est lui-même l'assassin qu'il recherche et que son mariage est impur.	
	01:08:45	Quand Tirésias l'appelle « <i>fil de la fortune</i> », Œdipe retire sa couronne et le malmène physiquement pour le chasser. Le devin révèle précisément à Œdipe l'identité et le destin du coupable, cette fois sans dire « <i>tu</i> », mais « <i>il</i> ».	
La quête d'identité	01:10:43	A ces mots, Jocaste rit et se précipite dans la cour, entourée de ses suivantes. Jeux.	<i>Œdipe Roi</i> , 2 ^{ème} épisode (p. 29-35). <i>Œdipe Roi</i> , 2 ^{ème} épisode (p. 36-37). <i>Œdipe Roi</i> , 2 ^{ème} épisode (p. 37).
	01:11:03	Œdipe va chercher Jocaste, la couvre de baisers et la ramène dans la chambre. Inquiète d'abord, elle se laisse faire. Scène d'amour	
	01:13:39	Retour de Créon. Intertitres : « <i>Œdipe voudrait oublier son crime, en accuser Créon et son propre peuple.</i> » Œdipe sort et accuse Créon. Dans la chambre, inquiétude de Jocaste.	
	01:18:51	Assis dans la cour ; Jocaste croit rassurer Œdipe en lui racontant le présage déjoué à propos de son fils. Terreur d'Œdipe	
	01:20:20	Debout dans la cour ; Œdipe questionne Jocaste sur l'époque de la mort de Laïos et sur son apparence. « <i>Alors c'est peut-être vrai, je me suis maudit.</i> »	

SÉQUENÇAGE DU FILM (et correspondances avec la pièce)

La quête d'identité	01:21:25	Dans la cour, il fait nuit. Jocaste demande à Œdipe pourquoi il a peur de coucher avec sa mère. Œdipe la questionne sur l'équipage de Laïos et sur l'esclave témoin du meurtre.	<i>Œdipe Roi</i> , 2ème épisode : informations sur Laïos (p. 37-38). <i>Œdipe Roi</i> , 3ème épisode : crainte de l'inceste exprimée devant Jocaste et le Corinthien (p. 45).
	01:22:33	Sur le lit. Fou de terreur, Œdipe raconte toute son histoire à Jocaste, sa crainte d'avoir tué son père. Epouvantée de Jocaste. Œdipe murmure « <i>ma mère</i> ».	<i>Œdipe Roi</i> , 2ème épisode (p. 38-40).
Dénouement	01:24:42	Jocaste va prier. Le berger qui a recueilli Œdipe vient lui annoncer la mort de Polybe	<i>Œdipe Roi</i> , 3ème épisode (p. 42-44).
	01:26:13	En compagnie de ce berger, Œdipe part dans les champs à la rencontre du serviteur survivant ; confrontation. Le serviteur admet avoir exposé le fils de Laïos.	<i>Œdipe Roi</i> , 4ème épisode (p. 44-53). C'est le serviteur thébain qui est convoqué au palais.
	01:29:48	Jeu de Jocaste avec ses suivantes ; elle s'interrompt, inquiète.	
	01:30:39	« <i>Désormais, tout est clair. Décidé. Et non pas imposé par le destin.</i> » Œdipe découvre Jocaste pendue. Cri. Il se crève les yeux avec l'agrafe de sa tunique. Cri.	<i>Œdipe Roi</i> , 5ème épisode, récit du messager (p. 55-57).
	01:33:09	Œdipe sort du palais. Le messager monte les degrés et lui tend une flûte ; Œdipe recule, puis le messager joue et la met dans sa main.	<i>Œdipe Roi</i> , 5ème épisode, (p. 57). Longue explication d'Œdipe avec le coryphée et Créon au sujet de son geste, de son destin et des enfants.
Epilogue	01:34:57	Années 60, sous les arcades d'une ville, Œdipe et Angelo avancent. Angelo siffle.	<i>Œdipe à Colone</i> , prologue. Œdipe est guidé par Antigone.
	01:35:16	Sur les marches d'une église, Œdipe joue de la flûte ; Angelo rit en nourrissant les pigeons. Badauds, terrasses... Œdipe rappelle Angelo et ils partent.	
	01:36:39	Usine. Œdipe joue de la flûte, Angelo joue au football. Train, pollution, badauds. Œdipe s'arrête, se mord la main ; il appelle Angelo et ils partent.	
	01:37:51	Le village du prologue. Œdipe et Angelo pénètrent dans le pré. Feuillages. « <i>La vie s'achève toujours où elle a commencé.</i> »	

Agrafe/fibule

« Arrachant les agrafes d'or qui servaient à draper ses vêtements sur [Jocaste], il les lève en l'air et il se met à en frapper ses deux yeux dans leurs orbites » (*Œdipe Roi*, p. 56). Cette action, qui fait l'objet d'un récit chez Sophocle, devient une scène chez Pasolini : un gros plan montre les mains d'Œdipe saisissant l'agrafe et le plan suivant montre Œdipe, de dos, se crevant les deux yeux en hurlant de douleur. Cette scène marque l'aboutissement du trajet réalisé par l'agrafe et qui en fait un agent de la fatalité. Tout au long du film, le regard du spectateur a été attiré par ce bijou doré aux dimensions exceptionnelles qui symbolise par son ostentation le rang de Jocaste mais qui dit aussi l'attraction physique que la reine exerce sur Œdipe, en particulier lorsqu'on voit les mains du roi de Thèbes tenter fébrilement de défaire cette agrafe au début d'une scène d'amour. Certains effets de mise en scène soulignent la symbolique tragique attachée à cet objet, en particulier le gros plan qui réunit côte à côte le visage de Jocaste, la tête d'Œdipe et l'agrafe d'or dont la pointe est dirigée vers eux comme une arme menaçante (1 :25 :43).

Antigone/Angelo

A la fin d'*Œdipe Roi*, Œdipe n'obtient pas de Créon le droit d'emmenager ses filles dans son exil, mais dans *Œdipe à Colone* comme dans la tradition, c'est Antigone qui sert de guide au vieil aveugle. Il est ainsi rapproché du personnage de Tirésias, lui aussi guidé par un enfant dans *Œdipe Roi*. Dans le film, il n'est pas question d'enfants entre Œdipe et Jocaste, et Antigone disparaît, remplacée par le personnage du jeune messager joué par Ninetto Davoli. Dans *Œdipe Roi* comme dans plusieurs autres films de Pasolini, cet acteur qui vécut une longue histoire d'amour avec le cinéaste incarne une sorte d'ange messager ; c'est bien le cas ici, puisqu'Angelo vient du verbe grec qui signifie « annoncer » (et qui a donné *ange* et *évangile*). Le remplacement d'Antigone par Angelo permet donc à Pasolini de rapprocher Œdipe de la figure du prophète (par la présence d'un ange/messager à ses côtés), mais aussi de s'inclure dans son propre film (il y introduit un couple d'hommes et immortalise celui qu'il aime), et de faire enfin d'Œdipe un double de lui-même (puisque'il est comme lui le compagnon de route d'Angelo/Ninetto).

Autobiographie/autoportrait

Œdipe Roi peut être vu comme une autobiographie détournée. Pasolini se livre en effet à une réécriture très personnelle de la tragédie de Sophocle, comme il le confie dans un entretien avec Jean Narboni pour les *Cahiers du cinéma* : « La différence profonde entre *Œdipe* et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique. Dans *Œdipe*, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Œdipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mythifiée bien sûr, rendue épique par la légende d'Œdipe ».

Costumes

A chaque partie du film correspond un choix de costumes. Il y a d'abord les costumes qui témoignent d'un réalisme historique, ceux du prologue et dans une certaine mesure de l'épilogue. Pasolini dit à propos des costumes du prologue : « Les vêtements (la robe et le chapeau jaune de la mère), je les ai fait reproduire d'après de vieilles photographies. Le costume de l'officier est identique à celui d'un officier des années 30 ». Dans l'épilogue, Angelo porte un jean et un T-shirt. A rebours, les costumes de la partie mythique ne répondent à aucune volonté de reconstituer fidèlement une Grèce antique et historique. Ils ont un caractère composite en s'affichant comme un étrange mélange d'éléments africains, polynésiens, aztèques... Pasolini explique ainsi l'extrême liberté qu'il prend dans ce domaine : « Ce sont des habits inventés, presque arbitrairement. J'ai consulté des ouvrages sur l'art aztèque, sur Sumer. Certains costumes proviennent directement de l'Afrique noire. Cela parce que la préhistoire, pratiquement, a été la même partout ». Les costumes sont donc le reflet d'une vision syncrétique dévoilant l'universalité de l'histoire d'Œdipe. Le cinéaste présente aussi souvent la partie mythique comme une « partie fantasmagorique, qu'il appelle hallucinatoire » à laquelle les costumes bariolés et hétéroclites font écho. Enfin, ces derniers semblent contaminés par une esthétique carnavalesque. Laïos puis Œdipe, rois de Thèbes, s'affublent d'une barbe postiche qui devient un symbole dérisoire du pouvoir. Pasolini multiplie les couvre-chefs aussi insolites que démesurés (la coiffe ailée d'Œdipe et de Créon, la tiare de Laïos et d'Œdipe, le chapeau de Jocaste lors de sa rencontre avec Œdipe), et fait porter un masque aux figures mythologiques de la Pythie et du Sphinx.

Couleurs

Dans l'hypotypose finale, le Messager de la pièce évoque les « agrafes d'or » de Jocaste et le « suintement de gouttes rouges », la « noire averse de grêle et de sang » qui inonde le visage d'Œdipe (p. 56). Dans le reste de la pièce, les mentions de couleur sont relativement peu fréquentes ; l'historien Michel Pastoureaux a d'ailleurs démontré que les Grecs ne voyaient pas les mêmes couleurs que nous et utilisaient un vocabulaire bien différent du nôtre pour caractériser leur environnement. La pièce de Sophocle laissait donc toute liberté à Pasolini pour imaginer les couleurs de son Œdipe. Le prologue et l'épilogue du film, ancrés dans une époque et un paysage relativement contemporains et connus du spectateur, sont dominés par les couleurs douces et les tons pastel : vert de l'herbe et des feuillages, gris des bâtiments, beige et blanc des vêtements des femmes... La partie mythique est en revanche marquée par des couleurs beaucoup plus soutenues et par des jeux de contrastes intenses. Dans tous les paysages, l'ocre des villes et du désert se découpe sur le bleu éclatant du ciel. Les vêtements blancs portés par Œdipe sur la route puis lors de son altercation avec Tirésias tranchent avec la tunique noire de Laïos, dont on le verra pourtant revêtu lui aussi plus tard, à l'intérieur du palais. L'humble devin, tout comme la plupart des villageois, est vêtu d'un lourd manteau marron tandis que Jocaste, Créon et les prêtres arborent le plus souvent des vêtements bleu roi. Si les tons sont

éclatants, on constate toutefois que Pasolini travaille avec une palette assez restreinte. Les couleurs font partie intégrante des échos qui parcourent le film : le bleu de la robe de Jocaste rappelle celle de la mère, Œdipe est vêtu de blanc comme l'enfant du prologue... Pasolini filme les couleurs de manière à en tirer des effets à la fois esthétiques (contrastes frappants de tons riches et soutenus) et symboliques (le choix des teintes est porteur de sens).

Créon

Les trois apparitions de Créon dessinent l'évolution de son statut et de ses relations avec Œdipe. Porté par des serviteurs, vêtu d'une tunique bleue ornée de bijoux d'or et coiffé d'un chapeau finement tressé décoré de vastes ailes, insignes de son rang royal, il apparaît d'abord dans toute sa majesté aux côtés de Jocaste lors de la première rencontre entre les deux époux. A sa seconde apparition, son costume a évolué pour devenir celui d'un voyageur : un chapeau à larges bords destiné à le protéger du soleil et un sac de laine. Il se hâte de venir porter la parole de l'oracle à Œdipe, riant de ce qu'il croit être une bonne nouvelle pour le roi. Lors de sa troisième et dernière apparition, le conflit qui oppose les deux hommes éclate violemment car Œdipe voit en lui l'homme qui convoite sa place. Le film met en scène leur confrontation par un jeu de champs/contre-champs qui oppose radicalement les deux hommes : au visage tourmenté de Créon qui, placé dans l'obscurité, baisse les yeux en s'efforçant de formuler à voix basse des arguments rationnels s'opposent les cris agressifs d'Œdipe et son visage ulcéré placé dans la lumière (1 :18 :59). En dépit de l'attitude humble qu'adopte Créon, la scène suggère que le pouvoir est en train de changer de côté : Œdipe est seul tandis que Créon est entouré de tous les prêtres. Son regard fuyant et sa peau luisante de sueur donnent le sentiment d'un personnage ambigu qui dissimule ses pensées. Pasolini a choisi pour incarner le rôle de Créon un acteur de renom, le comédien et metteur en scène Carmelo Bene. Comme Pasolini, c'est un écrivain et homme de théâtre, qui, précisément en 1967, passe à la réalisation de films. Doit-on voir dans ce choix de mettre en scène un « concurrent » un jeu avec le substrat autobiographique du film ? Pasolini explique pour sa part ce choix de distribution par son souci de prendre une certaine distance avec ce mythe dans lequel il s'est jeté « *à âme et corps perdu* », le jeu de Carmelo Bene apportant une forme de contrepoint comique au reste de la distribution (sur ce dernier point, voir dans les Documents : « *Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p.15).

Double

La figure du double traverse tout le film, dans la mesure où les effets de miroir sont permanents. Les corps se dédoublent et traversent les époques : le père du prologue revient sous les traits du roi Laïos, la mère de cette même partie devient Jocaste, Œdipe quitte la Thèbes antique pour se retrouver jouant de la flûte sur les marches d'une église à Bologne. Des scènes sont construites en écho (voir l'article « *Répétition* »). Les gestes - une main devant le visage - se répètent d'une partie à l'autre, les objets - la broche, la robe bleu roi - réapparaissent, le

soleil aveuglant gêne autant le bébé sur l'herbe qu'Œdipe dans le désert... Tout est placé sous le signe du double et révèle la permanence du mythe, voire son éternel recommencement. Enfin si le motif du double est si important dans le film de Pasolini, c'est que le cinéaste fait du personnage d'Œdipe son propre double. En effet, ce dernier s'approprie la figure mythique pour évoquer et comprendre son histoire personnelle (voir dossier pédagogique en ligne, Sujet d'analyse n°6). Pasolini se reconnaît en Œdipe en même temps qu'Œdipe devient un reflet de Pasolini. En effet, le réalisateur fait accéder Œdipe à la condition d'artiste : « *D'abord Œdipe est un poète décadent, puis un poète marxiste* » dans l'épilogue, à l'instar du cinéaste. Œdipe est un personnage totalement « *pasolinien* ».

Enfance

Voir l'étude de séquence n° 1 (*Prologue*) dans le dossier pédagogique

Fatalité

Voir l'étude de séquence n°3 (*La fatalité s'accomplit*) dans le dossier pédagogique.

Flûte

Instrument-clef de la bande-son, la flûte réalise un parcours symbolique tout au long du film de Pasolini. C'est elle qui porte le thème du destin d'Œdipe, un air de flûte asiatique et de percussions tout en stridence, porteur d'angoisse et de mort, qui peut évoquer tout autant la musique de la Grèce antique que l'utilisation d'os humains pour « faire parler les morts ». Véritable leitmotiv d'Œdipe, elle intervient à chaque moment-clef de son destin (0:10:03 ; 0:26:05 ; 0:29:46 ; 0:31:32 ; 0:34:10 ; 0:42:26 ; 0:53:50, etc.). Elle s'oppose à un autre motif musical, celui de la mère, qui apparaît dans le prologue et que l'on retrouve dans l'épilogue, et dont la flûte est d'abord absente. Il s'agit du célèbre *Quatuor des dissonances* de Mozart, qui porte en lui toute la nostalgie de l'enfance et du rapport fusionnel avec la mère (0:03:40 ; 1:38:25). Un passage décisif du film opère la fusion entre ces deux motifs, celui de la rencontre entre Œdipe et Tirésias. Le futur roi de Thèbes, juste avant d'affronter le Sphinx, croise sur sa route le devin aveugle qui joue précisément de la flûte, et l'air qu'il interprète (que Pasolini nomme dans son scénario la « *mélodie de la mystérieuse chanson d'amour de Tirésias* », voir les Documents) est celui du *Quatuor des dissonances*, mais dans une orchestration pour flûte et orchestre de chambre enregistrée pour *Œdipe Roi*. Ce passage opère en quelque sorte musicalement la rencontre entre l'air de l'enfance heureuse d'Œdipe et l'instrument de son destin. A la fin de la partie mythique, le messenger remet à Œdipe aveugle une flûte, sorte de viatique pour son exil. Avant de la lui donner, il joue quelques notes du Quatuor que l'on entend sur une flûte aux sonorités primitives, sans orchestration, comme un symbole de la voix de Tirésias transmise à Œdipe. A la fin du film, on voit Œdipe aveugle jouer des airs de flûte, funèbres ou révolutionnaires, sur des parvis d'église ou à la sortie des usines. Pasolini accorde donc à cet instrument un statut particulier en le faisant apparaître dans les mains de Tirésias d'abord, du messenger

ensuite, d'Œdipe enfin, alors que Sophocle n'y fait nullement allusion. La flûte est ainsi tour à tour symbole de lien au divin, à la connaissance et à l'art. Introductrice de dissonance, elle évolue vers une forme de consonance, manière de signifier qu'Œdipe, conscient des forces qui pèsent sur lui, n'en est pas moins parvenu à une forme de réconciliation. Ce jeu orchestré par Pasolini sur des airs de flûte mozartiens évoque bien sûr le pouvoir magique de la *Flûte enchantée* et son rôle dans toute initiation. On sait aussi que les musiques dionysiaques font appel aux flûtes et sont travaillées par la dissonance : peut-être doit-on voir dans la place accordée à cet instrument un hommage à ce dieu originaire de Thèbes, « *qui a donné son nom à [ce] pays* » comme le chante le Chœur, et qui est aussi le père de la tragédie.

Freud

Pasolini relit la tragédie de Sophocle à la lumière des théories du psychanalyste viennois qui s'est lui-même penché sur le mythe. En effet, Freud a déjà montré l'universalité du personnage œdipien en forgeant le « *complexe d'Œdipe* » qui désigne le désir pour le parent de l'autre sexe et l'hostilité pour le parent du même sexe - le terme apparaît pour la première fois en 1910 dans son texte intitulé *Contribution à la psychologie amoureuse* – Pasolini met en scène à plusieurs niveaux ce complexe d'Œdipe, d'abord le sien dans la fable autobiographique qu'est le prologue, puis celui du personnage mythique dans la deuxième partie du film. Plus largement, il imprègne toute son œuvre de concepts freudiens. Il représente, dans le prologue, ce que Freud a identifié comme l'un des traumatismes originaires : la *Urszene*, « *scène primitive* », celle des rapports sexuels des parents, observée ou fantasmée par le petit enfant. Par ailleurs, le montage qui superpose brutalement scène d'amour et de cadavres pestiférés rend visible le monde des pulsions qui, selon Freud, coexistent chez l'homme de façon dichotomique : d'une part, Eros - la pulsion de vie-, d'autre part Thanatos – la pulsion de mort- Enfin, la grande découverte freudienne, l'inconscient, semble être la nouvelle force qui guide et aveugle Œdipe (voir article « *Inconscient* »).

Inconscient

L'inconscient est la nouvelle fatalité : il a remplacé les dieux qui, dans la tragédie de Sophocle, condamnaient Œdipe à tuer son père et à épouser sa mère. Pasolini donne à cet inconscient un visage en l'occurrence masqué, celui du Sphinx et dit à propos de ce choix : « *J'ai opéré un changement par rapport à la mythologie populaire grecque, non par rapport à Sophocle, en faisant du Sphinx, tout simplement, l'inconscient d'Œdipe : Œdipe peut faire l'amour avec sa mère seulement à condition de refouler le Sphinx dans l'abîme, c'est-à-dire dans son propre inconscient* ». En effet, Œdipe repousse violemment le Sphinx en criant : « *Je ne veux pas savoir, je ne veux pas te voir, je ne veux pas t'entendre* » (00:47:28). Ces paroles renvoient clairement au processus psychanalytique du refoulement. L'inconscient domine les actes d'Œdipe : il explique par exemple la violence irrationnelle qui s'empare de lui lors du meurtre de Laïos, et l'empêche également de comprendre le véritable sens de ce qu'il prononce : « *Je vengerai le roi assassiné comme s'il s'agissait de mon père* » (01:02:59).

Jocaste

C'est la même actrice, la célèbre Silvana Mangano, qui incarne à la fois la mère du prologue et la reine Jocaste. Ce lien, sur lequel le film joue constamment, permet un jeu d'échos entre le prologue et la partie mythique : les deux femmes arborent la même coiffure de natte relevée, courent joyeusement dans l'herbe entourées de leurs amies, sont passionnément enlacées par leurs maris et lancent de longs regards méditatifs à la caméra. Calmes et souveraines, à la fois enveloppantes et qui échappent, souvent silencieuses mais présentes par l'intensité de leur regard, elles semblent détenir un savoir supérieur. Le teint pâle de Jocaste et ses sourcils effacés de geisha énigmatique lui donnent surtout une présence fantomatique. Par la brutalité du passage entre les jeux espiègles dans le jardin et le suicide, le montage renforce son caractère insaisissable. Pasolini a rappelé la portée autobiographique de ce personnage : « *Avec Jocaste, j'ai représenté ma propre mère, projetée dans le mythe, et une mère ne mue pas : comme une méduse, elle change, peut-être, mais elle n'évolue pas.* » (voir dans les Documents : « *Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p.14).

Laïos

Voir l'étude de séquence n° 2 (*Meurtre de Laïos*) dans le dossier pédagogique

Lumière (voir aussi « Yeux » et « Regard »)

Dans la pièce comme dans le film, la lumière possède un statut ambigu puisqu'elle est à la fois ce qui permet de voir et ce qui aveugle. Le champ lexical de la lumière est utilisé par les personnages avec des connotations positives, notamment à propos de l'énigme du meurtre de Laïos. Mais si Œdipe peine à éclairer cette histoire, c'est que le savoir se trouve souvent du côté de l'obscurité : Tirésias est aveugle, la Pythie et le Sphinx de Pasolini portent un masque, et lui-même deviendra un double du devin après s'être crevé les yeux. Car le mythe est aussi une histoire d'aveuglement. Pasolini se saisit de ce motif et joue avec la lumière naturelle du désert marocain qui fait gondoler la pellicule pour transmettre au spectateur l'aveuglement auquel est en proie Œdipe quand il entend la prophétie de la Pythie (24:47) puis lorsqu'il tue Laïos (38:57). En ce sens, la lumière symbolise à la fois le destin et l'inconscient, forces qui dépassent l'homme et l'empêchent de comprendre ses propres actes. Mais l'aveuglement des personnages est également volontaire : dans la pièce comme dans le film, il existe chez Jocaste et, dans une moindre mesure, chez Œdipe un désir de ne pas savoir, donc de se voiler la face. Chez Sophocle, Jocaste se tue après avoir échoué dans sa tentative de faire taire Œdipe (« *Si tu tiens à la vie, n'y songe plus* », « *Arrête-toi pourtant, crois-moi, je t'en conjure.*»). Chez Pasolini, ce désir de ne pas entendre la vérité se double du geste concret de se cacher les yeux, geste fait par Jocaste, puis par Œdipe et par le petit enfant du prologue. A la fin de la pièce, Œdipe explique son auto-aveuglement par son désir de ne plus voir, mais également de ne plus être vu, c'est-à-dire d'échapper entièrement à la lumière, celle qui éclaire le monde pour lui et celle qui l'éclaire lui-même pour les autres. Le théâtre et le cinéma étant tous deux fondés sur

l'opposition entre l'ombre et la lumière, on imagine les possibilités que recèle le mythe pour les dramaturges, les metteurs en scène et les cinéastes.

Montage

Le film de Pasolini est marqué par un montage très découpé : les scènes se décomposent le plus souvent en une multitude de plans. Le montage de Nino Baragli est pour beaucoup dans l'esthétique d'*Œdipe Roi* et dans sa temporalité particulière puisqu'il reflète le parti pris général de Pasolini : préférer une artificialité composite et créative à une reconstitution minutieuse. Comme les costumes, la musique et la mise en scène, le montage ne cherche pas à se faire oublier du public mais s'impose sans cesse comme porteur de sens ; c'est la raison pour laquelle Pasolini ne respecte pas toujours la « grammaire » cinématographique habituelle. C'est le cas dans la scène de la Pythie : après avoir écouté l'oracle, Œdipe redescend lentement de la colline vers les villageois amassés et, dans le plan suivant, légèrement plus large, le paysage est vide (25:02 – 25:07). Cette incohérence volontaire qui ressemble à un faux raccord interpelle le spectateur et l'invite à épouser l'état d'esprit d'Œdipe, pour qui le monde vient soudain de s'écrouler. Dans tout le film, Pasolini utilise le champ/contre-champ d'une manière très appuyée qui va à l'encontre des pratiques les plus répandues. Dans la scène du meurtre de Laïos, par exemple, la séquence ne comporte pas de plan d'ensemble montrant Œdipe et Laïos face à face sur la même route, comme on pourrait s'y attendre dans un film de facture plus classique ; au contraire, Pasolini et son monteur choisissent de souligner l'hostilité instinctive du père et du fils en les opposant d'emblée par le champ/contre-champ. Ce dernier procédé est lui-même très marqué : traditionnellement, pour donner un rendu plus « réaliste » au champ/contre-champ et faire oublier un peu la caméra, les réalisateurs laissent apparaître au tout premier plan, en amorce, l'épaule ou les cheveux de l'acteur à qui s'adresse celui qui est face à l'objectif. Dans *Œdipe Roi*, ce n'est pas le cas : les acteurs sont souvent filmés complètement de face, comme s'ils parlaient directement au spectateur.

Mort

La présence de la mort domine de manière très concrète la partie mythique du film de Pasolini : mort sanglante de Laïos et des soldats de sa garde, corps blafards gagnés par la putréfaction des pestiférés qui cuisent sous le soleil et que la caméra jette brutalement à la face des spectateurs après la scène d'amour entre Œdipe et Jocaste, suicide solitaire et silencieux de Jocaste que l'on retrouve pendue à une poutre après une scène de jeux dans les jardins du palais. Pasolini, qui s'est inspiré de rites funéraires incas, consacre également de longues scènes aux cérémonies de crémation, montrant les cadavres enveloppés de bandelettes de couleurs, les mâchoires serrées sur d'énormes pièces. Violente, choquante, concrète et parfois inattendue, la mort occupe une place décisive dans le film, ce qui rend d'autant plus remarquable le parcours d'Œdipe, cet homme voué à mourir dès sa naissance et que rien ne semble pourtant pouvoir atteindre : ni les serpents du désert, ni les charognards, ni les soldats de Laïos, ni la peste. S'il entame son exil à la fin de la partie mythique, ce n'est pas dans cette partie qu'il meurt, mais dans l'épilogue. C'est

donc finalement dans le prologue et l'épilogue contemporains, qui ne montrent aucun cadavre (mais au contraire une naissance), que la présence de la mort nous atteint le plus fortement. Dans le portrait qui est fait de la mère d'abord, portrait idéalisé qui est celui des êtres qui ne sont plus ; dans le choix du point de vue subjectif ensuite, qui nous fait adopter le point de vue du mourant et vivre l'enfoncement dans l'herbe du pré de l'enfance ou dans la terre à laquelle chaque homme doit retourner. Pasolini confirme cette impression dans un entretien avec Jean Narboni : « [...] la partie antique, c'est une angoisse vitale, pas une angoisse de la mort. [...] La tragédie affronte les thèmes de la vie alors que les images d'enfance sont déjà tout imprégnées de la mort par laquelle le film se termine réellement », (voir les Documents : « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : *Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p.15). Enfin, alors que l'exil est explicitement assimilé à la mort, le trajet d'Œdipe montre que cette errance aveugle et douloureuse doit être vue bien plutôt comme une métaphore de l'existence : c'est seulement lorsque l'exil prend fin qu'Œdipe entre enfin dans la mort.

Musique

Pasolini a puisé ses musiques à des sources géographiques et stylistiques très diverses pour son film. On y entend des musiques européennes tantôt issues du répertoire savant (le *Quatuor des dissonances* de Mozart, en particulier dans le prologue et l'épilogue, fonctionne comme le thème musical de la mère), tantôt venues de sources populaires (notamment des chants roumains), mais aussi des chants du Maghreb ou des musiques japonaises (en particulier celle qui constitue le thème du destin d'Œdipe). Ce syncrétisme, que l'on retrouve également dans le choix des costumes, n'empêche pas le réalisateur de créer une unité profonde en plaçant ces musiques sous le signe d'un instrument commun : la flûte (voir cette entrée). Si elle est étroitement liée au destin des personnages principaux, la musique est également pensée comme une forme d'équivalence du Chœur, Chœur dont Pasolini déclare qu'il « ne pouvait [t] évidemment [l']utiliser tel quel dans le film » (voir les Documents : « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : *Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p.14).

Œdipe

Œdipe appartient à l'une des plus grandes familles de la mythologie grecque, les Labdacides. Labdacos est le petit-fils du fondateur de Thèbes, Cadmos. Il a pour fils Laïos, qui épouse Jocaste et engendre Œdipe. L'étymologie d'Œdipe (*Oidipous*) a alimenté bien des spéculations. Il est dit explicitement dans la pièce que l'enfant a été nommé en référence à ses pieds gonflés (« Tu lui as dû un nom tiré de l'aventure » p. 47) : en grec, *oïdeō* est la première personne du singulier du verbe « être enflé » (qui a donné notre *œdème*), et *pous* signifie « pied ». On a aussi souvent rapproché *Oidipous* de *oïda*, que l'on utilise en grec pour dire « je sais » et qui est la forme au parfait (temps qui exprime le résultat d'une action) du verbe *ideîn*, « voir ». Sophocle ne fait guère allusion à cette étymologie dans la pièce, mais peut-être y a-t-il dans la capacité d'Œdipe à répondre à l'énigme du Sphinx un reflet de son nom.

Peste

C'est le fléau qui s'abat sur Thèbes. Œdipe consulte l'oracle de Delphes pour conjurer ce châtiement d'ordre divin. Ainsi, la peste devient le point de départ de l'enquête d'Œdipe qui apparaît comme celui qui peut sauver la ville avant d'être désigné comme le coupable. Elle est aussi un puissant motif dramatique et cinématographique. Son évocation par le prêtre puis le Chœur suscite horreur et pitié chez le spectateur car elle fait surgir un monde marqué par la maladie, la mort et surtout la stérilité (p.11-12, p.16-18). Pleurs, sanglots et gémissements accompagnent cette description. Pasolini filme dans de longues scènes muettes les cadavres pestiférés en décomposition sous le soleil ardent. La ville de Thèbes, filmée comme une série de façades inertes et de ruelles dépeuplées, semble plongée dans une léthargie mortifère. La peste suspend le Temps (voir dossier pédagogique en ligne, Sujet d'analyse n°3) et amène donc Œdipe à la confrontation avec son destin.

Place

Voir le sujet d'analyse n° 5 (« Un homme qui ne trouve pas sa place »)

Prêtre

Manière de jouer avec la dimension autobiographique de son film, Pasolini interprète lui-même l'un des personnages d'*Œdipe Roi*, et non des moindres, puisqu'il s'agit du grand prêtre qui vient solliciter l'aide d'Œdipe au début de la pièce de Sophocle. Interrogé par Jean Narboni sur les raisons de ce choix, Pasolini avance deux raisons : « *La première parce que, sur place, je n'ai trouvé personne qui me convenait. La seconde, parce que cette phrase est la première du texte de Sophocle (ainsi commence la tragédie), et qu'il me plaisait d'introduire moi-même, en tant qu'auteur, Sophocle à l'intérieur de mon film.* (voir dans les Documents : « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : *Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p.15). Sa réplique, la plus longue du film, présente à la fois Œdipe comme le seul homme capable de sauver Thèbes mais aussi comme un souverain menacé d'être rejeté par son peuple s'il ne parvient pas à éradiquer la peste.

Pouvoir

Voir le sujet d'analyse n° 4 (« Images du pouvoir ») dans le dossier pédagogique

Prologue

Voir l'étude de séquence n° 1 dans le dossier pédagogique

Réécriture

Voir le sujet d'analyse n° 6 (« Une réécriture fidèle ? »)

Regard caméra

Au cinéma, le terme regard caméra désigne le fait qu'un acteur tourne les yeux précisément vers la caméra qui le filme. Ce procédé, qui va à l'encontre du parti pris traditionnel consistant à faire oublier la caméra, provoque une rupture de l'illusion cinématographique et de l'identification avec le personnage ; le spectateur prend conscience de son propre regard sur le film. Le regard caméra est donc toujours un choix délibéré du réalisateur et obéit à une finalité précise. Dans *Œdipe Roi*, on le retrouve plusieurs fois, toujours à des moments décisifs. Dans le prologue, le père regarde la caméra avant de faire l'amour avec la mère, donnant ainsi au spectateur l'impression d'être le petit enfant qui assiste à la scène primitive (09:32). Mais quand la mère (03:44) et Jocaste (01:30:24) jettent à la caméra de longs regards méditatifs et anxieux, c'est plutôt pour communiquer au spectateur l'état d'esprit du personnage tout en soulignant son exceptionnelle lucidité sur ce qui va suivre, dans le premier cas, le destin tragique de l'enfant, dans le second, le suicide.

Répétition

La répétition est l'une des figures qui porte le tragique dans la pièce de Sophocle : *Œdipe Roi* compte en effet deux exils (Œdipe est exilé de Thèbes par ses parents puis par la malédiction qu'il a lui-même prononcée), deux fléaux qui ravagent la ville (le Sphinx et la peste), deux aveugles (Tirésias et Œdipe), etc. Le film de Pasolini inscrit lui aussi avec force cette figure dans son déroulement : au cours de son errance, on voit à plusieurs reprises Œdipe tourner sur lui-même en se masquant les yeux, abandonnant son sort au destin ; face à Laïos, il s'enfuit d'abord puis fait demi-tour pour se jeter sur le garde le plus proche, comme si la fatalité le ramenait implacablement à son destin de parricide, la scène se répétant dans une atmosphère hallucinée ; on voit enfin Œdipe jouer de la flûte comme on a vu Tirésias le faire devant lui. La musique et les dialogues participent également à la construction de cette fatalité : par la reprise en *leitmotiv* du thème de flûte qui accompagne les étapes décisives du destin d'Œdipe ou par la reprise de répliques (face au serviteur thébain, Œdipe prononcera les mêmes mots que Laïos face à lui : « *Bada ! Bada !* », « *Prends garde ! Prends garde !* »). Mais le film donne également au spectateur l'intuition sensible du caractère éternel et universel de cette fatalité en créant un système d'échos entre les parties contemporaines du film et la partie mythique, des plans reproduisant certaines scènes ou certains gestes d'une époque à l'autre, comme si le destin était conduit à se reproduire de toute éternité. On voit ainsi Œdipe embrasser Jocaste avec les mêmes gestes et la même avidité que l'officier du prologue ; allongé dans l'herbe, il pose sa tête sur la robe blanche de Jocaste à la manière du petit enfant du prologue étendu sur son lange blanc aux côtés de sa mère ; Jocaste joue dans les jardins du palais entourée de ses suivantes comme la mère du prologue le faisait dans un pré verdoyant ; les deux femmes lancent de longs regards-caméra comme si elles distinguaient toutes deux la vision du destin à venir. Ce travail sur la répétition, qu'elle soit visuelle ou sonore, contribue à rendre sensible le caractère implacable du destin d'Œdipe, son universalité, mais aussi la manière dont l'individu découvre, en dernier recours, sa propre puissance créatrice.

Rêve

L'univers tout entier du film de Pasolini relève d'une forme d'onirisme. Le cinéaste affirme cette primauté du rêve dès le prologue : « *si j'avais tourné de façon réaliste la partie moderne, j'aurais obtenu un contraste facile et ennuyeux. C'est pour cela que je l'ai montrée comme un rêve, avec des objectifs déformants* ». La partie mythique que Pasolini revendique comme « *fantasmagorique* » ou « *hallucinatoire* » peut, elle aussi, être considérée comme un long rêve. Cette impression est confirmée par l'absence de repère temporel et par la structure de certaines scènes – comme celle du meurtre du père – fondée sur les temps morts, les répétitions, ce qui évoque la temporalité du rêve. Par ailleurs, influencé par la psychanalyse, Pasolini se rappelle que le rêve est le théâtre même de l'inconscient et qu'onirisme et fantasme sont liés. Ainsi, Œdipe va demander à la Pythie l'interprétation de son rêve, le meurtre du père devient une séquence cauchemardesque, et le Sphinx une incarnation de l'inconscient. La réplique de Jocaste présente dans la tragédie de Sophocle acquiert une résonance toute freudienne : « *Ne redoute pas l'hymen d'une mère : bien des mortels ont déjà dans leurs rêves partagés le lit maternel* » (p.45) et Pasolini la reprend en substituant amant à hymen (« *pourquoi as-tu peur d'être l'amant de ta mère ?* »).

Silence

voir le **Sujet d'analyse n° 2** (« **Formes et fonctions de la parole** »)

Sophocle

Né à Colone entre 496 et 494 avant Jésus-Christ et mort en 406 à Athènes, Sophocle est l'un des trois plus célèbres auteurs de tragédies de la Grèce antique, avec Eschyle et Euripide. Dans sa jeunesse, il reçoit une éducation soignée au contact de musiciens et de poètes, et il fréquente le gymnase. Sa carrière théâtrale débute vers 468 et il reçoit de nombreux prix. Cent quatorze titres de pièces écrites par Sophocle sont parvenus jusqu'à nous, mais seules sept tragédies nous ont été transmises : *Ajax*, *Antigone*, *Les Trachiniennes*, *Œdipe Roi*, *Electre*, *Philoctète* et *Œdipe à Colone*. Dans sa *Poétique*, Aristote commente longuement *Œdipe Roi* et le présente comme le modèle de la tragédie en bien des points. C'est en grande partie grâce aux versions de Sophocle que les mythes des Atrides (*Electre*) et des Labdacides (*Œdipe*, *Antigone*) ont traversé les siècles et alimentent aujourd'hui encore de très nombreuses réécritures. Le film est souvent considéré comme l'adaptation de l'*Œdipe Roi* de Sophocle, transposée dans un passé archaïque inspiré par différentes civilisations. Or l'épilogue contemporain puise aussi largement dans *Œdipe à Colone*, et surtout, Sophocle n'est pas la seule source de Pasolini qui, fuyant la reconstitution, a nourri son œuvre d'un matériau plus personnel. Le cinéaste raconte en effet avoir donné une dimension fortement autobiographique à son film (particulièrement sensible dans le prologue), et déclare à propos de la partie qui précède la peste : « *Elle est totalement inventée, puisque là je ne suis parti de rien de connu, que je me suis laissé guider par le pur plaisir de l'imagination. Ma seule base a été ce qu'on peut lire dans toute encyclopédie.* »

(voir les Documents : Pier Paolo Pasolini, « *Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p. 13). Voir aussi le sujet d'analyse n° 6, « *Une réécriture fidèle ?* »)

Sphinx

On mesure dans le traitement qui est fait du Sphinx dans *Œdipe Roi* les libertés que prend Pasolini avec le mythe et avec certains de ses passages obligés. De fait, son Sphinx ne ressemble nullement au Sphinx de la légende : là où l'on attendait une créature mi-femme, mi-animal, on découvre un homme revêtu d'un gigantesque masque de raphia et de coquillages. Pire : il ne pose pas sa célèbre énigme ! Au contraire, c'est lui qui demande à Œdipe quelle est l'énigme qui « *assombrit [s]a vie* ». Loin d'affronter la question, Œdipe refuse avec véhémence d'y répondre : « *Je ne veux pas le savoir* ». Le Sphinx reste malgré tout porteur d'une parole énigmatique lorsqu'il déclare à Œdipe : « *L'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi* ». Cette liberté qu'il prend par rapport à l'imagerie mythique, Pasolini l'assume pleinement : « *Les paroles du Sphinx n'existent pas dans le texte de Sophocle. On en parle seulement. Cela concerne « l'antefatto » (les faits antécédents). Le Sphinx fait partie de la mythologie, de ce qu'on lit dans les encyclopédies ou les manuels scolaires, pas du texte lui-même. Il n'est pas précisé comment, ni en quels termes Œdipe, a rencontré le Sphinx* » (voir les Documents : « *Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p. 14). La violence avec laquelle Œdipe rejette le Sphinx jusqu'à le pousser dans l'abîme (« *Je ne veux pas te voir. Je ne veux pas savoir. Je ne veux pas t'entendre* »), sa manière de le refouler, fait de cette créature une allégorie de son inconscient, et d'*Œdipe Roi* une relecture freudienne du mythe.

Structure/Sources

A l'inverse de la plupart des commentateurs qui considèrent que le film de Pasolini est constitué de trois parties (prologue, partie mythique, épilogue) ou de deux (partie contemporaine et partie mythique), Pasolini considère qu'*Œdipe Roi* se décompose en quatre parties qui se distinguent en fonction de leurs sources : « *La première partie est celle des souvenirs d'enfance, à la fois très synthétisés et très riches, puis il y a la partie fantasmagorique, que j'appelle hallucinatoire, et qui me semble la meilleure. Elle est totalement inventée, puisque là je ne suis parti de rien de connu, que je me suis laissé guider par le pur plaisir de l'imagination. Ma seule base a été ce qu'on peut lire dans toute encyclopédie. On ouvre l'encyclopédie et on lit : Œdipe, roi de Thèbes, etc. c'est-à-dire peu de choses. Comme dans « L'Évangile », je n'ai rien voulu reconstruire d'un point de vue archéologique ou philologique. Je n'ai donc lu à ce sujet aucun texte grec, critique ou historique, ou philologique, concernant ce « Moyen Âge » grec où je voulais situer l'histoire. J'ai tout inventé : pour moi, c'est la partie la plus « inspirée » du film. Ensuite vient la troisième partie, qui n'est ni plus ni moins que « l'Œdipe » de Sophocle. (...) Il y a enfin la dernière partie, sans doute la plus arbitraire, un peu didactique même, qui me semble tou-*

tefois assez heureuse sur le plan plastique : c'est le moment de la sublimation. Qu'est-ce que la sublimation ? C'est un choix idéologique, mais naturellement un choix idéologique incertain. D'abord Œdipe est un poète décadent, puis un poète marxiste, puis plus rien, quelqu'un qui va mourir (là je me suis servi d'éléments empruntés à « *Œdipe à Colonne* »). » (voir les Documents : Pier Paolo Pasolini, « *Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : Edipo Rè* », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, p. 13).

Tabou/transgression

Comment la pièce de Sophocle et le film de Pasolini traitent-ils le thème de la transgression ? On pourrait envisager une lecture comparée des deux œuvres par ce biais. La tragédie grecque se nourrit de transgressions dont le parricide et l'inceste sont l'expression absolue dans *Œdipe Roi*. En tuant son père et en épousant sa mère, Œdipe rend illisible l'ordre des générations et provoque le châtement divin qui s'abat sur Thèbes : la Peste (voir article Peste). La découverte de la « *souillure* » conduit Jocaste au suicide et Œdipe à la mutilation et à l'exil. Dans le film de Pasolini, parricide et inceste sont également traités mais la dimension transgressive est amplifiée, presque démultipliée. Le meurtre du père était dans la pièce de Sophocle l'objet d'un récit où le meurtre apparaissait comme la conséquence de l'*hybris* d'Œdipe et d'un abus de pouvoir de Laïos. A l'écran, il donne lieu à une séquence marquante par sa longueur mais aussi par l'étrangeté et la violence qui s'en dégagent. De même, Pasolini met en scène le couple incestueux comme dans la pièce de Sophocle mais il explore toutes les facettes de ce désir tabou en montrant l'irreprésentable, la sexualité défendue (> Voir dossier pédagogique en ligne, Sujet d'analyse n°6). Enfin, c'est un inceste assumé qui est montré : Œdipe appelle Jocaste « *madre* » avant de lui faire l'amour.

Temps

La tragédie d'Œdipe est une tragédie du Temps : prédictions qui infléchissent les décisions humaines, révélations qui arrivent trop tard, temps présent qui s'enlise dans une stérilité morbide et mortifère... Sophocle et Pasolini soulignent ce que l'action du Temps a de tragique pour Œdipe : il lui donne l'illusion de la réussite (conquête du pouvoir, bonheur conjugal, naissance d'une filiation...) mais il le conduit inéluctablement à l'accomplissement de son destin, c'est-à-dire à sa chute et à son éviction hors de la cité et hors du temps (voir le sujet d'analyse n°3 dans le dossier pédagogique)

Tirésias

Tirésias est, avec Calchas, le plus célèbre des devins de la mythologie grecque. Il a pour particularité d'être aveugle et apparaît dans *Œdipe Roi* guidé par un enfant. La tradition rapporte deux versions de son histoire, imputant sa cécité à deux origines différentes. Dans la première version, racontée entre autres par le poète Callimaque, Tirésias surprend Athéna au bain et reçoit son châtement de la déesse elle-même, en même temps que ses dons en compensation. Dans l'autre version, transmise notamment par Ovide, Tirésias marchant dans la forêt trouble

de son bâton l'accouplement de deux serpents et devient femme pour sept années ; la huitième, rencontrant les mêmes serpents, il les sépare à nouveau et redevient homme. Fort de sa connaissance des deux sexes, Tirésias est un jour choisi par Jupiter et Junon pour arbitrer leur querelle : quelle volupté est la plus grande ? Celle des femmes, répond Tirésias, confirmant les dires de Jupiter ; et Junon, mécontente de son verdict, le prive de la vue. Pour adoucir sa punition, Jupiter lui donne alors le pouvoir de connaître l'avenir. Dans les deux cas, la cécité est le châtement d'une transgression ; transgression qui met en jeu la vue dans la première version, transgression d'ordre essentiellement sexuel dans le second. On est tenté de voir là une double parenté avec Œdipe, qui se crève les yeux après avoir vu « *ceux qu'il n'aurait pas dû voir* » et « *ceux que, malgré tout, [il aurait] voulu connaître* » (p. 56) et qui lui aussi einfreint un tabou sexuel par l'inceste.

Dans le film, Tirésias est incarné par l'acteur américain Julian Beck dont le regard bleu perçant illustre le don de double vue en tranchant avec les yeux sombres des autres personnages. Il est accompagné non d'un enfant, mais d'un jeune homme, le Messenger, et présente tous les signes d'une grande faiblesse physique qui contraste avec la force de ses propos. Il se tient à l'écart de la lumière et semble même souffrir du soleil (01:04:22) : comme la Pythie, il redouble en quelque sorte sa cécité en se plaçant dans l'ombre pour dire l'avenir. De même que les autres voyants du film (Œdipe, la Pythie, le Sphinx), Tirésias suggère que la lumière aveugle plutôt qu'elle n'éclaire, et qu'il est préférable de se réfugier dans l'obscurité pour accéder à la connaissance (voir aussi « *Lumière* »). Le don de Tirésias est symbolisé par une flûte qui, aux dires même d'Œdipe, le « *place au-delà du destin* » ; c'est cette même flûte que le Messenger offrira à Œdipe aveugle et qui les accompagnera dans l'épilogue (voir aussi « *Flûte* ».)

Yeux (voir aussi « Lumière » et « Regard »)

L'histoire d'Œdipe est celle d'une quête de la vérité qui se solde par un double aveuglement, au sens littéral comme au sens métaphorique. Le manque de clairvoyance d'Œdipe et de Jocaste est à la fois issu d'une incapacité de voir – et donc de comprendre – et d'un désir de ne pas voir (cf. article « *Lumière* »). Il n'est donc pas étonnant que le motif des yeux revienne sans cesse dans les dialogues des œuvres (« *il est doux de voir les yeux de ses parents* » p. 46, « *les yeux dans mes yeux, réponds à mes demandes* » p. 50) comme dans l'esthétique du film de Pasolini (les masques aux yeux blancs de la Pythie et du Sphinx, le casque qu'Œdipe prend au serviteur de Laïos, le maquillage de Silvana Mangano...). Les yeux perçants d'Œdipe le rendent aveugle à la vérité, tandis que les yeux morts de Tirésias et ceux, voilés, de la Pythie et du Sphinx de Pasolini permettent à leur propriétaire de voir la vérité inaccessible aux mortels. D'autre part, l'action repose souvent sur ce qu'a vu tel ou tel personnage, qu'il s'agisse du serviteur de Laïos, du Messenger de la pièce qui voit ce qui se passe dans le palais ou de celui du film qui assiste à la mort du Sphinx.

Sujet n° 1 :

Quel traitement du motif du regard la pièce de Sophocle et le film de Pasolini proposent-ils ?

Introduction

En grec ancien, pour dire « je sais », on utilise *oïda*, qui est la forme au parfait (temps qui exprime le résultat d'une action) de *ideîn*, « voir » : pour les Grecs, la connaissance dérive de la vision, et cette explication du nom d'Œdipe (*Oïdipous* en grec) a été aussi souvent évoquée que celle des pieds enflés. Même en français, bien que les deux verbes voir et savoir ne partagent pas la même étymologie, on est souvent tenté de les rapprocher en raison de leurs sonorités. En racontant le trajet d'un homme qui, ignorant les mises en garde d'un devin aveugle, cherche la vérité sans la voir et se crève les yeux une fois qu'ils se sont dessillés, le mythe d'Œdipe interroge ce rapport entre l'œil et la connaissance : la vision est-elle la source du savoir, ou nous rend-elle au contraire aveugles à la vérité ? C'est cette question que Sophocle et Pasolini placent tous les deux au cœur de leur œuvre, où s'entrelacent les motifs du regard, du point de vue et de l'aveuglement, de l'œil extérieur et de l'œil de l'esprit. Cette question prend d'ailleurs un relief particulier dans le cas d'une pièce de théâtre et d'un film, puisque les deux œuvres sont destinées avant tout à être non pas lues, mais vues. Quel traitement du motif du regard la pièce de Sophocle et le film de Pasolini proposent-ils ?

Pour essayer de répondre à cette question, il faut d'abord mesurer la présence de ce motif dans les deux œuvres. Dans les deux cas, le regard a une fonction dramatique très importante, puisque c'est souvent sur lui que repose l'avancée de l'action ; mais Sophocle et Pasolini multiplient aussi les rappels des yeux, de la vue ou de la lumière tant dans le lexique employé que dans les accessoires. On peut ensuite se demander comment, à partir de ce matériau commun, Sophocle et Pasolini posent chacun à sa manière la question du rapport entre vision et connaissance, en faisant notamment une utilisation personnelle des thèmes de l'aveuglement et de la cécité. On peut alors enfin s'interroger sur la façon dont le dramaturge et le cinéaste jouent avec le regard du spectateur et réfléchissent sur leur tâche de donner à voir.

I – Le regard, motif omniprésent aux multiples fonctions

1/ Omniprésence des yeux

L'ensemble du texte de Sophocle – et donc aussi les dialogues de Pasolini – est très marqué par le champ lexical de la vue et, par extension, de la lumière. C'est le cas naturellement quand les personnages abordent directement la question du regard, comme dans le premier épisode, où Œdipe accuse Tirésias d'avoir « *l'âme et les oreilles [...] aussi fermées que les yeux* » (p. 24) et que le devin lui rétorque : « *Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ? [...] Tu vois le jour ; tu ne verras bientôt plus que la nuit. [...] Tu n'entrevois pas davantage le flot de désastres nouveaux [...].* » Mais, en grec comme dans la plupart des traductions françaises, ce champ lexical du regard et de la vue essaime dans tout le texte. Le coryphée demande ainsi si Œdipe conservait lors de la dispute avec Créon « *le regard [...] d'un homme ayant toute sa tête* » ; dans le deuxième épisode, Jocaste dit à Œdipe qu'elle « *tremble à [le] regarder* » (p. 37) ; dans le troisième épisode, Œdipe souligne qu'il est « *doux de voir les yeux de ses parents* » (p. 46) ; dans le quatrième épisode, Œdipe demande au messager de répondre à ses demandes « *les yeux dans [ses] yeux* » (p. 50). Il serait impossible de citer tous les exemples : une relecture attentive de la pièce nous montre que ce vocabulaire apparaît souvent plusieurs fois par page, généralement dans la bouche d'Œdipe.

Le motif du regard revêt également une importance toute particulière dans le film de Pasolini, et pas uniquement dans les scènes où l'action l'exige. Les yeux des personnages sont souvent mis en valeur, tout particulièrement ceux de Jocaste, qui semble régulièrement réduite à un regard intense, souvent muet. Le tout premier gros plan sur elle (50:41) nous montre une femme qui ne semble être qu'une paire d'yeux soulignés de khôl noir, perdus au milieu d'un visage sans sourcils où la bouche et les traits disparaissent sous un épais maquillage blanc. De même, les gros plans sur le regard d'Œdipe sont courants. On peut également remarquer le casque pris à un serviteur de Laïos sur lequel des ouvertures pratiquées dans le fer dessinent nettement deux yeux stylisés, ainsi que les masques du Sphinx, de la Pythie et de ceux qui l'accompagnent.

Dans les deux œuvres, le regard occupe donc une place importante à tous les niveaux, y compris lexical et esthétique.

2/ Fonction dramatique du regard

Si le regard est si mis en valeur par Sophocle et Pasolini, c'est qu'il joue un grand rôle dans l'intrigue ; souvent, le fait qu'un personnage assiste à une scène a une incidence directe sur la progression de l'action. Ainsi, le témoignage visuel du serviteur qui a exposé Œdipe et vu tuer Laïos se révèle d'une importance cruciale et mène directement au dénouement, de même que celui du berger qui a exposé l'enfant sur le mont Cithéron. Plus généralement, le motif du personnage qui voit sans être vu est un élément récurrent des deux œuvres. Pasolini le met en exergue en le donnant à voir dès la « scène primitive » du prologue, où l'enfant assiste à l'étreinte amoureuse de ses parents. Plus tard, on le retrouve dans les scènes où Œdipe affronte Laïos et le Sphinx. Dans les deux cas, on voit un personnage qui se cache derrière un rocher pour observer en échappant aux regards, donc au danger : le serviteur qui racontera plus tard ce qu'il a vu du meurtre de Laïos, et le messager qui annoncera la mort du Sphinx. Chez Sophocle, on retrouve ce motif à la fin de la pièce : le suicide de Jocaste et l'auto-aveuglement d'Œdipe sont racontés par le Chœur qui y assiste directement, apparemment sans être vu.

3/ Communication par le regard chez Pasolini

Il faut également noter que, dans ce film où le dialogue est réduit à la portion congrue, le regard est souvent le moyen de communication et d'expression privilégié. On peut à cet égard citer la scène du meurtre de Laïos : alors que, chez Sophocle, la colère d'Œdipe est déclenchée par le fait que le guide du roi cherche à l'écarter de force avant que Laïos lui-même ne lui assène un coup de fouet, chez Pasolini, la franche hostilité entre les deux hommes s'exprime de manière très claire dès le premier regard, sans cause évidente, jusqu'à ce que Laïos ordonne « *Va-t-en ! Ôte-toi de ma route, misérable !* ». Dans cette scène où le montage en champ/contre-champ montre les deux hommes en train de se défier du regard sous les yeux du serviteur comme dans un western, c'est avant tout par les yeux des personnages que sont exprimés les sentiments et que le meurtre est provoqué. On retrouve d'ailleurs ce procédé dans la première rencontre entre Œdipe et Jocaste, filmée sensiblement de la même façon : cette fois, c'est la séduction qui passe par cet échange de regards appuyés. Il en va de même dans le prologue, où l'enfance du petit garçon qui ne dit encore que « *Mamma* » est marquée par deux contacts visuels particulièrement intenses : le traumatisme du regard haineux du père, et l'union avec celui de la mère lors de la paisible scène d'allaitement.

II – Voir et savoir : aveuglement, cécité, vision et voyance

A travers cette présence insistante des yeux et du regard, le mythe d'Œdipe nous invite à nous interroger sur le rapport entre l'œil terrestre et l'œil de l'esprit, entre le sens de la vue et l'accès à la connaissance. Sophocle et Pasolini jouent notamment sur l'opposition entre vision et cécité, lumière et aveuglement : l'œil terrestre est-il source de savoir, ou faut-il au contraire le fermer pour accéder, comme Tirésias, à la vérité ?

1/ Des aveugles voyants

Dans l'histoire d'Œdipe, les figures paradoxales d'aveugles voyants abondent. La plus célèbre d'entre elles est le devin Tirésias, que certaines versions du mythe rapprochent d'ailleurs d'Œdipe en ce qu'il aurait été frappé de cécité à la suite d'une transgression d'ordre sexuel. Très âgé, guidé par un enfant chez Sophocle, ce personnage présente tous les signes de l'extrême faiblesse physique. Pasolini insiste particulièrement sur cet aspect en le représentant, sous les traits de l'Américain Julian Beck, comme un homme fragile, qui trébuche devant le roi et dont les yeux d'un bleu très clair et le crâne dégarni craignent le soleil (01:04:22). Mais malgré cette cécité, ou peut-être à cause d'elle, Tirésias a accès à la lucidité véritable et à la connaissance du vrai, et Œdipe l'accueille par ces mots : « *tu as beau être aveugle, tu n'en sais pas moins de quel fléau Thèbes est la proie. Nous ne voyons que toi, seigneur, qui puisses contre lui nous protéger et nous sauver.* » (p. 22-23). Tirésias lui-même souligne bien l'absence de corrélation entre vision et connaissance : « *Tu me reproches d'être aveugle ; mais toi, toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ?* » (p. 26), « *J'ai la vérité avec moi* », dit-il à Œdipe dans le film.

De fait, la cécité semble bien être associée à la connaissance, puisque la révélation de la vérité va de pair avec l'aveuglement volontaire d'Œdipe. Une fois que la vérité a éclaté au grand jour, il se transforme en un double de Tirésias, vagabond aveugle et vulnérable jeté sur les chemins et, dans *Œdipe à Colone*, lui aussi guidé par un enfant, sa fille Antigone. Comme Sophocle, Pasolini associe Œdipe aveugle à une figure emblématique de la clairvoyance, soulignant dans le scénario (voir la traduction française de cet extrait par Angelica Brancato) la ressemblance de la barbe d'Œdipe avec celle des prophètes et des poètes – car l'Œdipe aveugle de Pasolini accède non seulement à la vérité, mais également à l'art.

Il est intéressant de noter le traitement particulier que Pasolini réserve à la Pythie de Delphes : si elle n'est pas à proprement parler atteinte de cécité, elle est de fait rendue aveugle par le masque

qu'elle porte sur la tête et qui couvre tout son visage à l'exception de sa bouche. De même, le Sphinx est représenté par un homme accroupi dont la moitié supérieure du corps disparaît sous un large masque africain en raphia, orné d'immenses yeux blancs. L'insistance sur le rapport entre cécité et don de double vue est ici manifeste, et Pasolini va encore plus loin que Sophocle sur ce point.

Les figures de voyants aveugles que sont Tirésias, Œdipe après qu'il s'est crevé les yeux et la Pythie du film contrastent fortement avec les personnages de Jocaste et d'Œdipe dans la première partie de l'histoire. Tous deux font en effet un grand usage de leurs yeux, comme le souligne Pasolini en mettant en valeur cette partie de leur visage dans de multiples plans, mais ils n'en sont pas moins incapables de voir la vérité.

2/ Danger de la lumière et aveuglement involontaire

Dans l'histoire d'Œdipe, la lumière possède un statut ambivalent. De manière assez traditionnelle, elle est d'abord associée à la vérité. Le lexique employé dans les deux œuvres le montre : dans la pièce, Créon et Œdipe cherchent à « *éclaircir le mystère* » (p. 15) tandis que l'Œdipe de Pasolini déclare à la fin du film que « *désormais, tout est clair* » (01:31:06). Chez Sophocle, cette lumière est également associée à la pureté, au point que Créon déclare au moment du dénouement qu'Œdipe doit se retirer à l'intérieur du palais, la lumière du jour elle-même ne pouvant supporter une telle souillure (p. 61). Réciproquement, Œdipe ne souhaite plus la contempler après la révélation : il explique s'être crevé les yeux parce qu'aucune vue ne pouvait désormais lui être agréable (p. 59). Chez Sophocle, il déclare vouloir non seulement ne plus voir, mais aussi lui-même échapper aux regards : « *Vite, au nom des dieux, cachez-moi quelque part, loin d'ici ; tuez-moi, jetez-moi à la mer ou en des lieux du moins où l'on ne me voie plus...* » (p. 61). À l'inverse, dans la dernière scène du film, l'Œdipe de Pasolini demande à la lumière de l'illuminer une dernière fois, en même temps que le retour à la caméra subjective sur les feuillages laisse penser qu'il a retrouvé la vue. La lumière symbolise donc la vérité éclatante et une certaine forme de pureté.

Cependant, elle est également liée à ce qui empêche de voir et de savoir, et c'est souvent dans l'absence de lumière que les personnages accèdent à la connaissance. En effet, les devins/voyants du film ne sont pas simplement aveugles, ils se tiennent aussi ostensiblement à l'écart de la lumière. Tirésias la craint particulièrement, avec sa peau blanche et ses yeux clairs, et il s'en montre fortement incommodé (01:04:35). Il n'est pas anodin que lors de ses deux apparitions, il dise l'avenir à l'ombre d'un arbre, là où les autres personnages sont au soleil, et que l'on retrouve l'ombre du feuillage sur la seule Pythie dans une scène où la foule attend en plein soleil. À la fin du film, Œdipe lui-même se crevé les yeux dans la chambre excessivement sombre où Jocaste s'est pendue.

Pasolini joue beaucoup sur ce motif de l'aveuglement, particulièrement intéressant au cinéma dans la mesure où cet art, du moins avant l'ère du numérique, consiste précisément à imprimer de la lumière sur une pellicule. Dans le film, ses personnages sont souvent aveuglés par une lumière trop forte : c'est le cas du petit enfant du prologue dans la scène où le feu d'artifice explose dans le ciel noir alors qu'il observe ses parents, mais également d'Œdipe lorsqu'il donne le coup de grâce à Laïos sous le soleil du désert, et lorsqu'il entend la terrifiante prophétie de la Pythie. Dans ces trois cas, la lumière aveuglante accompagne une réalité effrayante que le personnage souhaiterait éviter, à savoir l'amour et la sexualité des parents dans ce que Freud appelle la « scène primitive », puis le parricide, et enfin l'annonce d'un destin maudit. Lorsque la caméra devient subjective, en filmant à contre-jour ou en saturant la pellicule de lumière jusqu'à faire trembler l'image, le metteur en scène place le spectateur dans la même situation de quasi aveuglement que le personnage qui l'éprouve.

3/ Désir de ne pas voir/savoir et aveuglement volontaire

Si le film est marqué par le motif de l'aveuglement involontaire, les deux œuvres mettent en scène celui de l'aveuglement volontaire : « *Ce que l'on refuse de voir n'existe pas, alors que ce que l'on admet existe* » (59:00), dit Créon en rapportant les paroles du dieu de Delphes. Cette volonté de ne pas voir et donc de ne pas savoir est liée à plusieurs raisons. Tout d'abord, l'enfant du prologue et l'Œdipe du mythe partagent le geste caractéristique de se couvrir les yeux dans les moments de désespoir : l'enfant le fait en écoutant les paroles agressives de son père et à nouveau lors de la « scène primitive », et Œdipe le reproduit après la révélation de la Pythie ; Jocaste l'adopte à son tour quand Œdipe veut l'obliger à écouter sa révélation. Par ailleurs, il arrive à Œdipe de se priver volontairement de la vue pour s'en remettre au destin : à quatre reprises après l'oracle de la Pythie, il se cache les yeux et tourne sur lui-même pour que le hasard décide de sa route. Enfin, le motif de l'aveuglement volontaire atteint son plus haut degré lorsqu'Œdipe se crevé les yeux, cette fois dans le but d'échapper à la vue de ses forfaits et avec le désir enfantin de devenir invisible lui-même en se privant de la vue.

III – Donner à voir au spectateur

Mais il ne faut pas oublier que le dramaturge Sophocle et le metteur en scène Pasolini ont en commun de montrer quelque chose à un public : le motif insistant du regard dans leurs œuvres respectives doit aussi nous inciter à étudier leur propre manière de jouer avec le regard de leur spectateur, d'orchestrer la manière dont ils lui donnent à voir le mythe.

1/ Raconter ou montrer ?

Le théâtre et le cinéma constituent tous deux des spectacles associant des scènes à regarder et des dialogues à écouter. Dans les deux cas, le metteur en scène a le choix entre faire raconter une action par un personnage et la faire jouer. Sophocle décide de raconter le suicide de Jocaste et l'auto-aveuglement d'Œdipe de manière indirecte, sans le montrer mais en recourant au procédé courant du récit de messager. Les règles de bienséance du théâtre classique français auraient contraint Racine ou Corneille à faire de même, mais les habitudes du théâtre grec dans ce domaine étant beaucoup plus fluctuantes, ce récit de l'action par le messager correspond bien au moins pour partie à un choix esthétique délibéré. Le messager le dit en ces mots au coryphée, qui devient alors un double du spectateur : « *Mais le plus douloureux de tout cela t'échappe : le spectacle du moins t'en aura été épargné. Malgré tout, dans la mesure où le permettra ma mémoire, tu vas savoir ce qu'a souffert l'infortunée.* » (p. 55). C'est à travers son récit au présent de narration que les images se forment dans l'esprit du spectateur, d'une manière plus frappante encore peut-être que s'il les voyait représentées sur la scène : « *La femme est pendue ! Elle est là, devant nous, étranglée par le nœud qui se balance au toit...* » (p. 56). La double énonciation propre au théâtre est ici particulièrement sensible, puisqu'à travers le « tu » et le « nous », le messager s'adresse au spectateur et l'inclut dans sa prise de parole. Dans la pièce comme au cinéma, ce n'est qu'après s'être crevé les yeux qu'Œdipe reparait en public, devant le palais, aux yeux de ses sujets, même si dans le film, le spectateur l'a vu faire, de dos.

Car Pasolini, lui, privilégie l'image : de manière générale, il préfère le silence au discours et réduit les dialogues au minimum, filmant parfois de très longues scènes sans aucune parole. Cette préférence se traduit également par son choix de montrer toute l'histoire d'Œdipe, depuis son abandon jusqu'aux révélations finales. Alors que Sophocle fait commencer son histoire à la peste, prend ses personnages alors que tout est déjà joué et choisit de leur faire raconter ce qui a déjà eu lieu, Pasolini montre successivement toutes les étapes de l'histoire.

2/ Les points de vue

Dans une œuvre où la question du regard est si importante, il est nécessaire de s'interroger sur les points de vue selon lesquels l'histoire est racontée. Au cinéma, Pasolini s'intéresse beaucoup à cette question et forge le concept de « *caméra subjective indirecte libre* ». Florence Bernard de Courville l'explique ainsi : « *Dans ses écrits théoriques, Pasolini conçoit la "subjective indirecte libre" comme l'actualisation cinématographique du concept linguistique de "discours indirect libre". [...] Contrairement au discours direct, dans le discours indirect libre, la langue de l'auteur et celle du personnage se contaminent.* » La caméra épouse souvent la perspective d'Œdipe en donnant à voir ce qu'il voit. C'est très frappant après la révélation de la Pythie, quand l'angoisse et la sueur lui brouillent la vue : Pasolini alterne alors les plans sur le visage souffrant d'Œdipe et les plans sur le paysage alentour ; dans le second cas, l'image est alors submergée de lumière et prend un aspect noyé, flou. Mais Pasolini s'identifie aussi à son personnage et mélange son propre point de vue à celui d'Œdipe. Selon Florence Bernard de Courville, c'est ainsi qu'il faut interpréter le retour du plan sur le feuillage des arbres dans la dernière scène du film : si Œdipe semble avoir recouvré la vue, c'est parce que le point de vue du cinéaste s'est substitué au sien.

Du côté du théâtre, on ne saurait véritablement parler de point de vue ; néanmoins, il faut remarquer que le Chœur et le messager fonctionnent comme des prismes à travers lesquels le spectateur considère l'action, à la fois littéralement (il voit la mort de Jocaste parce que le messager l'a vue) et de manière figurée (il est encouragé à adopter le point de vue moral du Chœur sur les actions des personnages). Le Chœur reflète souvent l'état mental du spectateur de la pièce tout en déterminant aussi son évolution, comme dans le premier *stasimon* après l'intervention de Tirésias : « *Sans doute il me trouble, me trouble étrangement, le sage devin. Je ne puis le croire ni le démentir. Que dire ?* »

3/ Voyeurisme du spectateur chez Pasolini

Dans ses films en général et dans *Œdipe Roi* en particulier, Pasolini a tendance à attirer l'attention du public sur sa propre condition de spectateur grâce à une mise en scène du regard. Cette intention se traduit notamment par le procédé récurrent du regard caméra. On le retrouve dans plusieurs scènes importantes du film, particulièrement les scènes d'amour : de la part du père du prologue lorsqu'il s'allonge sur sa femme (09:31), mais également de la part d'Œdipe lorsqu'il s'apprête à faire l'amour avec Jocaste (01:13:13). De tels regards troublent le spectateur et le ramènent à sa condition de voyeur. Lorsqu'il émane des personnages féminins, comme la mère dans la scène d'allaitement du prologue ou Jocaste lorsqu'elle s'arrête de jouer avec ses suivantes (01:30:22), ce regard aigu révèle plutôt la préséance et la lucidité des personnages féminins.

On retrouve cette intention de mettre en abyme le regard du spectateur dans le recours au surcadrage, dont l'exemple le plus marquant est la scène inaugurale de l'accouchement : le cadre de la caméra est ici redoublé par l'encadrement de la fenêtre et du balcon. Ce procédé permet à la fois de matérialiser l'entrée dans le film, de poser le spectateur en voyeur d'une scène intime et taboue et de lui faire prendre conscience de son propre regard sur une image transformée en spectacle. On rencontre encore le motif de la fenêtre dans les nombreux plans sur Jocaste écoutant ce qui se dit devant le palais du haut de son moucharabieh. Elle est, comme nous, spectatrice de la scène, et en montrant Œdipe qui tourne les yeux vers cette fenêtre, double de la caméra, d'où il se sait observé, Pasolini instille un sentiment de malaise.

Conclusion

Le motif du regard est au cœur de l'intrigue d'Œdipe. Ce que les personnages voient, le plus souvent sans être vus, se révèle toujours un moteur de l'action, qu'il s'agisse du meurtre de Laïos, du suicide de Jocaste ou de la scène primitive. Le fait de voir et de savoir ce qui devrait rester caché est à la fois source de traumatisme et source de pouvoir, comme dans le cas du serviteur de Laïos qui possède une information capitale mais si dérangeante qu'il préfère se retirer loin du trône pour mieux l'oublier. Le thème de l'aveuglement volontaire, au sens figuré, joue donc un rôle important. Chez Sophocle, il apparaît déjà en filigrane dans l'attitude de Jocaste, qui cherche sans cesse à rassurer et Œdipe puis se donne la mort dès qu'elle a compris, sans avoir ni entendu ni prononcé la vérité ; Pasolini va plus loin en laissant entendre que Jocaste sait tout depuis le début, et fait de cet aveuglement volontaire un *leitmotiv* qui traverse toute l'œuvre à travers le geste de se voiler les yeux. Dès lors, la lumière est ambivalente, associée à la connaissance et à la vérité, mais aussi à l'éblouissement qui aveugle ; c'est toujours dans le noir qu'officient les devins et les voyants, et dans le noir que se réfugient Jocaste et Œdipe une fois la vérité révélée.

Chez Sophocle comme chez Pasolini, la question du regard a non seulement une importance dramatique cruciale, mais également une dimension esthétique très importante. Sophocle, en multipliant les regards sur l'action (le chœur, le coryphée, le messager) nous invite sans cesse à prendre du recul, à juger l'action des personnages, à imaginer les scènes plutôt qu'à les voir. Pasolini en revanche nous immerge dans le point de vue d'Œdipe pour mieux nous faire sentir son aveuglement par la caméra subjective, en même temps qu'il nous fait prendre conscience de notre statut de spectateur voyeur à travers les mises en abyme que constituent le regard caméra et le surcadrage.

Œdipe se crève-t-il les yeux parce qu'il a vu ce qu'il aurait voulu ne jamais voir, ou au contraire parce qu'ils ne lui ont été d'aucun secours pour comprendre ce qui « *crevait les yeux* » au spectateur ? C'est cette question cruciale que résume le poète allemand Hölderlin, traducteur d'*Œdipe Roi*, quand il écrit dans un poème que « *le roi Œdipe a un œil de trop, peut-être...* », résumant ainsi toute l'ambivalence du mythe.

Sujet n° 2 :**Quelles sont les différentes formes et fonctions de la parole dans la pièce de Sophocle et dans le film de Pasolini ?****Introduction**

La vie d'Œdipe tout entière est jalonnée par la parole sacrée de trois oracles : celle que recueillent Laïos et Jocaste à la naissance de leur fils, celle qu'il entend lui-même quand il atteint l'âge adulte et celle que Créon rapporte au moment de la peste et qui le condamne. De manière générale, ce mythe est placé sous le signe de la parole, sacrée ou non : de la malédiction lancée par Œdipe aux questions angoissées qu'il adresse à tout son entourage, les mots ont toujours un poids particulier.

De la représentation de l'*Œdipe Roi* de Sophocle à Athènes, seul le texte nous est parvenu : cette œuvre se présente donc à nous sous une forme essentiellement textuelle. En outre, dans la mesure où Sophocle fait débiter la pièce au moment de la peste et raconte donc l'histoire à travers les dialogues, par le procédé du retour en arrière, il fait de la parole des personnages un élément dramatique essentiel. A l'inverse, sa nature d'œuvre cinématographique place d'emblée l'*Œdipe Roi* de Pasolini du côté de l'image, et ce de manière d'autant plus tranchée que les dialogues sont souvent minces. Massimo Fusillo montre dans *La Grecia secondo Pasolini* que la recherche intellectuelle du personnage y est réduite au minimum, si bien que, comme le souligne Henry Chapiro dans *Combat* en 1968, on assiste dans son film à un « effacement progressif du texte devant l'image, et [à] la découverte d'un cinéma musical et pictural, en rupture de ban avec la tradition psychologique ».

Le mythe d'Œdipe, dans lequel la parole joue un si grand rôle, donne lieu chez Sophocle à une adaptation qui privilégie le verbe et chez Pasolini à une adaptation qui repose nettement sur l'image ; ce fait nous incite à nous interroger sur leur traitement de la parole, et donc aussi du silence, du cri, de l'écrit. Quelles sont les différentes formes et fonctions de la parole dans la pièce de Sophocle et dans le film de Pasolini ? Elle permet d'abord à ces personnages dont le destin bascule d'échanger et d'exprimer leurs sentiments de différentes manières. Très souvent, c'est d'ailleurs la parole d'un personnage qui fait avancer l'action tout entière : elle constitue donc l'un des principaux ressorts de l'intrigue et possède par conséquent une fonction proprement dramatique. Or si les mots possèdent un grand pouvoir, ils ne sont pas sans danger ; Sophocle et Pasolini jouent aussi sur cette ambiguïté en montrant comme le destin des hommes peut être suspendu à quelques mots, qu'il s'agisse de la parole sacrée d'un dieu ou du témoignage d'un mortel. Mais par le biais du théâtre et du cinéma, c'est aussi le pouvoir de la parole poétique qui est démontré : à travers leurs choix esthétiques, les deux auteurs invitent le spectateur à s'interroger sur le statut de ces voix qui racontent.

I – Fonction de communication de la parole

Dans ce récit où des personnages aux destins étroitement liés sont en proie à des sentiments exacerbés, les échanges, s'ils ne sont pas forcément nourris, sont particulièrement intenses, et les dialogues sont structurés avant tout par le questionnement d'Œdipe.

1/ Interroger

Depuis ses premiers doutes à Corinthe jusqu'au dénouement, Œdipe est en perpétuelle quête de son identité. Cette recherche le conduit à interroger presque tous les autres personnages successivement pour tenter de rassembler des indices. La structure des deux œuvres adopte la forme d'une succession de face-à-face dans lesquels Œdipe cherche des réponses. Chez Sophocle, on le voit d'abord questionner Créon sur l'oracle auprès de qui il l'avait lui-même envoyé, puis il interroge successivement Tirésias, Créon à nouveau, Jocaste, le Corinthien qui annonce la mort de Polybe et enfin le berger qui l'a exposé. Chez Pasolini, Œdipe questionne d'abord Polybe et Mérope, puis la Pythie et, après qu'il a lui-même refusé de répondre aux questions du Sphinx, on le retrouve après le début de la peste questionnant tour à tour Créon, Tirésias, Jocaste, le Corinthien et enfin le berger thébain. Œdipe interroge donc les trois dimensions du temps : le passé à travers Jocaste, le Corinthien et le berger, le présent quand il va trouver Polybe et Mérope après l'insulte du jeune homme (chez Sophocle, surtout), et le futur grâce à Tirésias et à la Pythie

2/ Dispute et expression de la colère

Dans les deux œuvres, on assiste à plusieurs scènes d'affrontement, surtout parmi les personnages masculins. Les plus marquantes sont celles qui opposent Œdipe à Tirésias et à Créon. La dispute avec le devin occupe une place particulière chez Sophocle comme chez Pasolini : le premier la place dès le premier épisode, tandis que le second en fait une scène de dix minutes qui marque le tournant du film. Dans la pièce, on voit Œdipe perdre graduellement son calme face à Tirésias : alors qu'il l'accueille avec déférence (« *Nous ne voyons que toi, seigneur, qui puisses contre lui nous protéger et nous sauver* » p. 22) et se range auprès du peuple en disant « *Nous sommes tous ici à tes pieds, en suppliants.* » (p. 23), il l'appelle ensuite « *le plus méchant des méchants* », qui « *mettra[ît] en fureur un roc* » (p. 23), allant jusqu'à l'accuser de n'avoir aucun don et d'avoir lui-même commis le meurtre de Laïos. Pasolini reprend l'essence de ce dialogue et oppose un Tirésias vieux et faible à un Œdipe réellement furieux, qui ne s'exprime plus qu'en hurlant.

Alors qu'Œdipe accuse Créon de vouloir s'emparer du pouvoir à sa place, ce dernier répond par une longue tirade appuyée sur des arguments rationnels : « *Réfléchis à ceci d'abord : crois-tu que personne aimât mieux régner dans le tremblement sans répit, que dormir paisible tout en jouissant du même pouvoir ? Pour moi, je ne suis pas né avec le désir d'être roi, mais bien avec celui de vivre comme un roi. Et de même quiconque est doué de raison.* » (p. 32). Chez Sophocle comme chez Pasolini, les cris et les manifestations de colère se situent résolument du côté d'Œdipe, alors que les autres personnages tentent de l'entraîner vers un échange plus construit ; cependant, les scènes d'affrontement de Sophocle donnent souvent lieu à des discours relativement développés et argumentatifs, là où Pasolini préfère condenser les sentiments de ses personnages, et principalement d'Œdipe, dans un hurlement animal, comme lors du meurtre de Laïos. Pasolini nous montre donc Œdipe comme un homme toujours prêt à abandonner les mots pour exprimer son hostilité de manière plus primaire, par le regard ou le cri.

3/ Parole d'apaisement ou d'amour

Les paroles d'apaisement ou d'amour sont relativement rares dans la pièce, plus encore dans le film, mais elles existent et sont le plus souvent prononcées par Jocaste, principale figure féminine. Chez Sophocle, c'est une Jocaste apaisante, presque maternelle, qui vient s'interposer entre son mari et son frère : « *Allons, rentre au palais. Et toi chez toi, Créon. Ne faites pas d'un rien une immense douleur.* » (p. 34) Tout son discours consiste à essayer de rassurer Œdipe : « *Va, absous-toi toi-même du crime dont tu parles, et écoute-moi.* » (p. 36), « *Pourquoi as-tu peur d'être l'amant de ta mère ? Tant d'hommes ont rêvé de l'être, dans leurs songes.* » (01:21:24) Si toute évocation explicite de l'amour entre Jocaste et son fils est bannie de la pièce de Sophocle, elle est bien présente chez Pasolini, mais c'est le silence et non la parole qui l'incarne. Entre Œdipe et Jocaste comme entre le père et la mère du prologue, l'amour se dit par le regard et par les gestes.

4/ La justification de l'auto-aveuglement

Le geste funeste d'Œdipe donne lieu dans la pièce à un long échange avec le Chœur et le coryphée qui prend la forme d'une véritable autojustification argumentée de la part d'Œdipe, d'autant plus intéressante que le Chœur et son porte-parole représentent le bon sens, l'opinion populaire et, par extension, une sorte de double du spectateur. Chez Pasolini en revanche, après s'être crevé les yeux, Œdipe sombre dans le silence, se contentant d'appeler Angelo d'une voix angoissée, jusqu'à ce qu'il reprenne la parole dans le pré originel de l'épilogue. Chez Sophocle, Œdipe explique ainsi son geste : « *Et de quels yeux, descendu aux Enfers, eussé-je pu, si j'y voyais, regarder mon père et ma pauvre mère, alors que j'ai sur tous les deux commis des forfaits plus atroces que ceux pour lesquels on se pend ? Est-ce la vue de mes enfants qui aurait pu m'être agréable ?* ». Il retrouve ici une parole construite et argumentée, qui depuis le premier épisode semblait s'être perdue dans la colère des affrontements et des questions pressantes.

II – Fonction dramatique de la parole

En ce qui concerne la communication entre les personnages, la parole dans *Œdipe Roi* sert donc essentiellement à poser des questions, mais c'est aussi un moyen d'exprimer des sentiments plus ou moins violents, volontiers de manière argumentée chez Sophocle, plus souvent par le cri ou le regard dans le film. Mais la parole dans *Œdipe Roi* possède aussi une fonction proprement dramatique dans la mesure où elle fait directement avancer l'action par le biais essentiellement du témoignage et du récit.

1/ Témoignages

L'action de la pièce et de presque toute la partie mythique du film consistant en une reconstitution du passé et de la vérité, elle progresse quand Œdipe parvient à recueillir de nouvelles informations : cette structure de l'intrigue confère par conséquent une grande importance au témoignage. Nous l'avons vu, la quête d'identité d'Œdipe est marquée par les questions qu'il pose aux autres personnages, et leur parole est donc cruciale pour lui. La première information qui lui parvient n'est pas sollicitée, au contraire, puisqu'il s'agit de l'insulte que lui lance le jeune Corinthien en sous-entendant qu'il est un enfant trouvé. Cette première révélation donne lieu à une véritable enquête, dont la dimension policière a été soulignée par des écrivains comme Alain Robbe-Grillet ou Didier Lemaire : comme dans le roman policier, l'enquêteur s'appuie sur la déposition des témoins. On retrouve d'ailleurs ce champ lexical lorsqu'Œdipe s'adresse au Chœur au début du premier épisode : « *Je parle ici en homme étranger au rapport qu'il vient d'entendre, étranger au crime lui-même, dont l'enquête n'irait pas loin, s'il prétendait la mener seul, sans posséder le moindre indice.* » (p. 19). Œdipe interroge donc successivement tous ceux qui ont vu quelque chose : Polybe et Mérope, puis Jocaste, le berger corinthien qui l'a recueilli, et enfin le berger thébain qui l'a exposé, jusqu'à ce que la vérité éclate.

Il est intéressant de noter que Sophocle et Pasolini ont tous deux écarté ici toute scène de reconnaissance fondée sur un signe physique ; pourtant, l'*anagnôrisis* constitue un motif important dans la culture grecque : Ulysse reconnu par sa nourrice et par sa femme, Oreste reconnu par Electre... Une telle scène pourrait donc être attendue entre une mère et son fils, mais l'identité et la culpabilité d'Œdipe seront prouvées uniquement par les mots ; même les pieds transpercés font à peine l'objet d'une allusion (p. 47). C'est particulièrement visible dans la pièce, dans laquelle Œdipe explique à Jocaste l'importance du témoignage du berger corinthien : « *C'étaient des brigands, disais-tu, qui avaient, selon lui, tué Laïos. Qu'il répète ce pluriel, et ce n'est plus moi l'assassin : un homme seul ne fait pas une foule. Au contraire, s'il parle d'un homme, d'un voyageur isolé, voilà le crime qui retombe clairement sur mes épaules.* » Son destin est ici suspendu aux mots d'un autre personnage.

2/ Récits et choix entre parole et image

Au théâtre comme au cinéma, le metteur en scène a le choix entre montrer une action et la faire raconter par un personnage. Sophocle recourt très largement au procédé du récit pour toute la fin de la pièce : au lieu d'être montrés directement au public, le suicide de Jocaste et l'auto-aveuglement d'Œdipe sont racontés par le messager, lui-même interrogé par le coryphée qui s'affirme encore une fois comme le double du spectateur. Ces deux actes choquants sont racontés à travers le prisme d'une parole portée par des personnages neutres, et ce choix ne saurait être expliqué uniquement par un souci de « *bienséance* », puisqu'Œdipe paraît sur scène, tout sanglant, immédiatement après s'être crevé les yeux. Par l'hypotypose, la parole remplace ici l'image, ou plutôt, elle la fait naître dans l'esprit du spectateur grâce au pouvoir d'évocation des mots, qui reprennent le vocabulaire de l'*Iliade* : « *Et tout en clamant ces mots, sans répit, les bras levés, il se frappait les yeux, et leurs globes en sang coulaient sur sa barbe. Ce n'était pas un suintement de gouttes rouges, mais une noire averse de grêle et de sang inondant son visage !* » (p. 56).

De manière générale, en choisissant de faire débiter la pièce au moment de la peste, Sophocle la place sous le signe du récit, puisqu'il doit faire raconter par les personnages toute l'action qui a précédé. Pasolini fait le choix inverse : en mettant en images toute l'histoire d'Œdipe en respectant la chronologie, il peut se permettre d'alléger considérablement les dialogues. Dans tout son film, il substitue autant que possible l'image à la parole : les sentiments provoqués par les rencontres avec Jocaste ou Laïos sont exprimés par un regard muet, le désespoir d'Œdipe après qu'il s'est crevé les yeux passe uniquement à travers le jeu de Franco Citti. Pasolini ne peut toutefois pas se passer de certains récits, qui lui offrent alors l'opportunité de filmer l'effet produit sur le visage du personnage qui les écoute : c'est le cas lorsqu'Œdipe raconte en détail à Jocaste son histoire et les raisons qui le mènent à penser qu'il est son fils (01:23:30).

III – Pouvoir et danger de la parole

A mesure que son enquête avance, Œdipe découvre donc que son destin est suspendu à la parole des autres : la parole apparaît donc à la fois comme douée d'un grand pouvoir et porteuse de danger.

1/ Parole performative : la malédiction

La scène où Œdipe maudit le meurtrier de Laïos ouvre la pièce de Sophocle et occupe le milieu du film de Pasolini, juste après l'ellipse temporelle qui suit le mariage avec Jocaste (59:56) : c'est donc une scène-clef dans les deux œuvres. Cette malédiction, par laquelle Œdipe se condamne à son insu, illustre bien le pouvoir de la parole puisqu'elle appartient aux actes de langages dits performatifs : elle réalise une action par le fait même de son énonciation. Ce pouvoir des mots est si universellement reconnu qu'à aucun moment, chez Sophocle ou chez Pasolini, Œdipe ne tente de lui échapper : après le dénouement, elle est pleinement acceptée et il est impensable qu'il ne se soumette pas au châtement qu'il a lui-même réservé au coupable, l'exil.

2/ Parole sacrée

Le mythe d'Œdipe fait aussi une grande place à la parole sacrée, qui se manifeste sous différentes formes. La première à apparaître dans la pièce est la supplication. Par ce rituel très codifié dans le monde grec, le peuple de Thèbes témoigne de son humilité face au roi ainsi que de la confiance qu'il met en lui, et par la suite, Œdipe se place dans la même posture face à Tirésias : « *Nous sommes tous ici à tes pieds, suppliants.* » (p. 23).

La deuxième forme de parole sacrée est celle de l'oracle. La vie d'Œdipe est marquée par trois prophéties de l'oracle de Delphes : celle qui prédit son funeste destin à Jocaste et à Laïos, celle qu'il va recueillir lui-même à son départ de Corinthe, et enfin celle que rapporte Créon au moment de la peste. La seconde prophétie, qu'Œdipe entend de ses propres oreilles, est particulièrement mise en valeur par Pasolini qui choisit de la mettre en scène : les mots de la Pythie vont alors influencer chaque action d'Œdipe. Mais la Pythie n'est pas la seule à prédire l'avenir : c'est aussi le cas du devin Tirésias, auquel Sophocle et Pasolini accordent chacun une scène décisive lors de laquelle il découvre au héros son avenir et son identité véritable.

La troisième parole sacrée est celle du Sphinx. Contrairement à Tirésias et à la Pythie, le Sphinx n'est en général pas considéré comme un devin dans la mythologie, mais dans le film, il connaît le secret d'Œdipe. Il sait que celui-ci est à la recherche de son identité et, s'il lui apparaît monstrueux, c'est parce qu'il cherche à interroger son inconscient et ce qui a été refoulé (« *Une énigme assombrit ta vie. Quelle est-elle ?* », « *C'est inutile, l'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi* »). A travers les mots du Sphinx, Pasolini assume donc l'interprétation que la psychanalyse a faite du mythe d'Œdipe.

On peut se demander si le film ne met pas en scène une quatrième forme de « parole » sacrée à travers la musique. On l'a dit, après le dénouement et dans l'épilogue, Œdipe aveugle se mure dans un mutisme dont il ne sort que pour jouer de la flûte. Dans la mesure où il est lui-même alors assimilé à une figure de devin, à la fois par ses yeux crevés, par sa connaissance de la vérité et par son allure de prophète errant (explicitement soulignée par Pasolini dans le scénario), on peut considérer que la flûte dont il joue est l'équivalent d'une certaine parole sacrée, qui est peut-être celle de l'artiste. Cette supposition est renforcée par le fait que son guide, incarné par Ninetto Davoli, le messager de la partie mythique, porte ici le prénom d'Angelo, qui vient précisément du substantif grec *angelos*, le messager, et peut rappeler les anges ou les évangiles de la religion chrétienne, littéralement chargés « d'annoncer la bonne nouvelle ».

3/ Volonté de ne pas savoir et de ne pas dire

Les forces potentiellement dangereuses de la parole se manifestent encore dans les deux œuvres à travers la volonté qu'affichent certains personnages, principalement Jocaste, de ne pas savoir, et donc d'empêcher les autres de parler. Tout se passe comme si le fait de dire les choses à haute voix les rendait plus réelles, là où le silence permettrait de leur échapper. Dans la pièce, Jocaste tente ainsi de dissuader Œdipe d'écouter le Corinthien et de faire parler le serviteur de Laïos : « *Et n'importe de qui il parle ! N'en aie nul souci. De tout ce qu'on t'a dit, va, n'en conserve même aucun souvenir. [...] Si tu tiens à la vie, non n'y songe plus. C'est assez que je souffre, moi.* » (p. 48) Elle-même a compris la vérité, mais elle ne tient ni à la dire, ni à permettre à Œdipe de l'entendre : l'expression verbale a quelque chose d'irréversible. Cette idée est encore plus claire dans le film : sur le lit, alors qu'Œdipe lui hurle à la figure la vérité qu'il commence à comprendre, Jocaste met ses mains sur sa bouche pour l'empêcher de parler et crie « *Je ne veux pas t'entendre !* » (01:23:30). Pourtant, les regards énigmatiques de la Jocaste de Pasolini, notamment lorsqu'elle rit en entendant les paroles de Tirésias, peuvent laisser penser qu'elle sait déjà et qu'elle préfère ne rien voir : ce désir se traduit ici par le désir de ne pas dire, et de ne pas entendre. Avant qu'ils fassent l'amour pour la dernière fois, Œdipe ne dit pas « *amore* » comme dans les scènes précédentes, mais « *madre* » : en lui faisant prononcer ce mot face à une Jocaste épouvantée, Pasolini met l'accent sur un inceste consenti et même souhaité par les personnages, mais rendu terrifiant par le simple fait d'être nommé.

IV – Parole poétique

Sophocle et Pasolini montrent donc tous les deux l'ambivalence de la parole, force qui touche au sacré et permet d'exprimer la vérité pure, mais qui, irréversible et inéluctable une fois qu'elle est prononcée, peut se retourner contre son auteur. On voit donc que le mythe dans ses deux versions invite à une réflexion sur le mot et sur son pouvoir ; mais il est intéressant de constater que les deux auteurs, Sophocle et Pasolini, poursuivent cette réflexion sur la parole y compris grâce à leurs choix esthétiques. Tous deux incorporent en effet dans leur récit une parole poétique qui interpelle le spectateur en le poussant à prendre de la distance par rapport au mythe et à se le réapproprier.

1/ Le Chœur

Le Chœur est un élément fondamental de la tragédie grecque. Le Chœur des vieillards d'*Œdipe Roi* (et son porte-parole, le coryphée) est à la fois la voix du peuple, la voix de la sagesse et celle du juste milieu, dont la fonction est de commenter l'action et de faire l'intermédiaire entre les dieux et les personnages, entre les personnages et le public. C'est à lui que revient la charge de juger la conduite des héros d'un point de vue moral et celle de tirer les enseignements de la fable en la concluant sur une note générale : « *Regardez, habitants de Thèbes, ma patrie. Le voilà, cet Œdipe, cet expert en énigmes fabuleuses, qui était devenu le premier des humains. [...] Aujourd'hui, dans quel flot d'effrayante misère est-il précipité ! C'est donc ce dernier jour qu'il faut, pour un mortel, toujours considérer. Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin.* » (p. 64). Les stasima chantés par le Chœur ont quant à eux une fonction poétique marquée ; écrits en dorien et non en ionien-attique comme le reste de la pièce, qui plus est dans un autre mètre, ils évoquent l'action dans une langue poétique mêlant images frappantes et mythologie : « *Elle vient de luire, éclatante, la parole jaillie du Parnasse neigeux. Elle veut que chacun se jette sur la piste du coupable incertain. Déjà il va errant par la forêt sauvage, à travers grottes et roches, tout comme un taureau.* » (p. 28). Ces intermèdes permettent au spectateur de prendre de la distance entre les épisodes et de voir l'action sous une lumière nouvelle. Tout cela est absent de l'adaptation de Pasolini, qui supprime presque tous les espaces publics après la scène de supplication pour recentrer son film autour des espaces privés que sont le palais, la chambre, le jardin. En l'absence du Chœur, la suppression des espaces publics s'associe à celle de la parole publique, et le film perd la dimension collective et politique qui était au cœur de la tragédie grecque.

2/ Les intertitres du film

Mais Pasolini recourt à un procédé qui, comme les interventions du Chœur, déroutent le spectateur et l'invite à prendre une certaine distance : les intertitres. Cette incursion de l'écrit dans l'image rappelle à la fois le support textuel de la pièce de Sophocle et les cartons du cinéma muet qui influencent souvent l'esthétique de Pasolini. Ils interviennent à plusieurs reprises, aussi bien dans le prologue (quand le père accuse l'enfant de lui voler sa femme) que dans la partie mythique, exprimant les pensées d'Œdipe seul (« *Où va ma jeunesse ? Où va ma vie ?* »), ce qu'il pense ou attend d'un autre personnage (à plusieurs reprises Tirésias ou Créon), ou encore les pensées d'un autre personnage (Créon à son retour, 01:14:18). Ces intertitres donnent accès à une autre dimension de la parole, qui se situe entre la pensée intérieure et le dialogue (l'enfant du prologue semble comprendre le message agressif du père) ; ils ont aussi quelque chose de lyrique.

3/ Les effets de la post-synchronisation

Un autre aspect intéressant de l'esthétique du film est liée à sa post-synchronisation. Cette pratique, qui consiste à se passer de son direct pendant le tournage et à enregistrer ensuite les voix en studio, a longtemps été la norme dans le cinéma italien et Pasolini y est particulièrement attaché. Loin de chercher à faire oublier le doublage, il en tire des effets de décalage qui apportent au film une étrangeté confinante à la poésie. *Œdipe Roi* est en effet marqué par une absence fréquente de coordination entre le mouvement des lèvres des acteurs et la bande-son, mais aussi par un silence particulier créé par la non-restitution en studio de certains bruits que l'image appelle pourtant. Ainsi, les scènes où Œdipe marche ou court dans le désert surprennent par l'absence de bruits de pas ou d'ambiance : seules les voix, la musique et certains sons précis apparaissent sur la bande sonore. Cet écart entre l'image et le son, procédé qui se situe entre la contrainte technique et le choix esthétique, déréalise encore le film et contribue à mettre en valeur les prises de parole des personnages, mais aussi les musiques et certains sons. Dès lors, le film semble faire se rencontrer deux langages jaillis de deux plans différents, celui du son et celui de l'image, tout comme la pièce juxtapose la voix des personnages et celle du Chœur qui commente leurs actions dans une langue différente.

Conclusion

Œdipe Roi met en scène un homme dont le destin tout entier est déterminé par les mots : parole sacrée du dieu qui le condamne, malédiction lancée contre lui-même, témoignage qui lui révèle la vérité. A ses dépens, Œdipe prend peu à peu conscience de l'infaillibilité de la parole de l'oracle dont Jocaste a osé douter et il apprend en se maudissant lui-même que les mots sont une arme à double tranchant qui peut revenir comme un boomerang vers celui qui l'a lancée. C'est un homme qui, refusant de voir son destin déterminé par les paroles du dieu, leur a opposé ses propres actes, mais le mythe nous enseigne que les actes ne confèrent aucun pouvoir. Œdipe a beau tuer Laïos, tuer le Sphinx et devenir roi, c'est la parole qui constitue la véritable source de pouvoir. Dans les deux versions, pour se réapproprier son destin, il lui faudra prononcer contre lui-même la malédiction qu'il a cru lancer contre un autre, et répéter à la première personne du singulier le destin que Tirésias n'a évoqué en détail qu'à la troisième sans oser dire « *tu* ». Chez Sophocle, c'est seulement après avoir ainsi reconquis son identité en l'énonçant qu'Œdipe retrouve une parole construite, argumentée, qui le rend capable de communiquer avec Créon de manière presque apaisée. Chez Pasolini au contraire, Œdipe s'écrie en se crevant les yeux qu'« *il ne faut pas parler des choses impures. Ne pas parler, ne pas témoigner. Se taire !* », et il cesse de parler jusqu'à son retour au pré originel dans l'épilogue, se réfugiant dans le son de la flûte d'Angelo. Pasolini nous invite à penser qu'Œdipe peut reprendre en main son destin, se placer comme Tirésias « *au-delà du destin* » en se vouant à la musique comme à une forme souveraine de la parole poétique dont les deux auteurs explorent tous les deux les possibilités.

Sujet n° 3 :

Comment le temps joue-t-il un rôle dans la destinée d'Œdipe ?

En quoi peut-il être considéré comme le véritable acteur du tragique ?

Introduction

Dans le monde grec, le temps n'est pas simplement un phénomène naturel auquel est soumise notamment la vie humaine. Il est un principe organisationnel du cosmos et à ce titre il est indissociablement lié à l'ordre moral. Toute rupture de l'ordonnement temporel a des conséquences catastrophiques car elle est aussi rupture de l'ordre moral. On comprend alors que le temps soit au cœur d'*Œdipe Roi* de Sophocle car la tragédie ne met pas autre chose en scène que la confusion des générations engendrée par l'inceste prédit. Œdipe et Jocaste, en se mariant et en ayant une descendance, se sont soustraits à l'ordre du temps et partant à l'ordre moral. Toute leur quête tourne par ailleurs autour du temps : à chaque épisode de la tragédie antique, dans de nombreuses séquences du film de Pasolini, les personnages essaient en effet de comprendre le présent, interrogent le passé ou le futur. L'omniprésence du temps nous conduit à interroger le rôle que ce dernier joue dans la destinée d'Œdipe. En quoi peut-il être considéré comme le véritable acteur du tragique ? Le temps participe du tragique car il est d'abord une puissance trompeuse, il aveugle les hommes sur leur situation, sur le sens de leur présent et de leur vie, sur leur liberté d'agir. Il pèse ensuite d'un poids écrasant sur le destin d'Œdipe parce qu'il est une force de destruction que les deux œuvres exploitent. La mort domine la pièce comme le film ; rétablir l'ordre du temps signifie l'expulsion violente de ceux qui l'ont troublé. Enfin, considérer conjointement la pièce de Sophocle et son adaptation par Pasolini amène à une nouvelle vision du temps, vision où ce dernier semble s'abolir pour donner au destin d'Œdipe une dimension intemporelle.

I – Le pouvoir trompeur du temps**1/ La réversibilité des situations**

La tragédie de Sophocle et le film de Pasolini montrent la réversibilité des situations humaines et la fragilité des hommes. Le prologue de la pièce s'ouvre sur un discours laudatif du prêtre qui dessine une image extrêmement positive du souverain. Œdipe est en effet apostrophé comme « *le meilleur des humains* » (p.12-13) ou appelé « *puissant Œdipe aimé de tous* » (p.12). Il suffira d'une journée pour que cette image vole en éclats, la tragédie faisant coïncider l'apogée et la chute d'Œdipe. Le « *sauveur* » (p.13) vénéré de la cité devient la source du mal, « *l'exécration fléau* » (p.58) dont la cité doit se purifier. Les antithèses abondent dans le texte : « *le meilleur des humains* » est devenu « *le maudit entre les maudits* », « *le plus abhorré des dieux* » (p.58) et le « *puissant* » Œdipe est devenu « *l'infortuné* », le « *misérable* », le « *malheureux* » (p.57). Le temps humain se révèle une force de simulacre : l'exercice du pouvoir et le bonheur ne sont que des leurres. C'est le Chœur qui formule ce pouvoir des apparences : « *Quel est donc l'homme qui obtient plus de bonheur qu'il en faut pour paraître heureux, puis, cette apparence donnée, disparaître à l'horizon ?* » (p.54). La tragédie se clôt sur une leçon à portée universelle qui souligne la fragilité du bonheur humain : « *Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux, avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin* » (p.64). Le film de Pasolini évoque également la réversibilité des situations et ce souvent de manière brutale. Au plan en contre-plongée qui agrandit Laïos et magnifie sa figure de souverain (00:38:49) succède quelques plans plus tard celui en plongée de son cadavre (00:39:59). L'opposition des deux choix de cadrage est ici significative. Le montage permet également de faire coïncider sur la pellicule le bonheur et le malheur : la scène de la nuit de noces est suivie par un plan donnant à voir un cadavre pestiféré (00:53:06). Pasolini use ici de l'ellipse temporelle qui permet de rendre visible le caractère éphémère du bonheur de Jocaste et Œdipe.

2/ Le poids des oracles ou une fausse herméneutique du présent

Les personnages de la tragédie sont dans une interprétation perpétuelle de leur présent comme de leur avenir grâce aux oracles, ils cherchent à percer le mystère du temps. On peut relever l'omniprésence de la parole oraculaire dans la pièce comme dans le film : Œdipe consulte la Pythie, comme Créon, et demande au devin Tirésias conseil. Dans le film de Pasolini, les paroles du Sphinx se révèlent aussi prophétiques (« *l'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi* », 00:47:40). Toute l'action se construit à partir de ces prédictions qui infléchissent les

décisions humaines. Suite aux paroles de la Pythie, Œdipe condamne publiquement le criminel : « *Je veux que tous, au contraire, le jettent hors de leurs maisons, comme la souillure de notre pays : l'oracle auguste de la Pythie vient à l'instant de me le déclarer* » (p.19). De même, c'est après un « *oracle [qui] arriva jadis* » (p.36) que Laïos abandonne son enfant à la mort dans les montagnes. Mais la pièce comme le film soulignent combien cette parole qui prédit l'avenir obscurcit le présent car elle est source d'interprétations et partant de malentendus et de brouilles (entre Tirésias et Œdipe, entre Créon et Œdipe) qui égarent les personnages. Elle devient alors le puissant agent de l'ironie tragique. C'est Créon qui dès le prologue inscrit l'ironie tragique au cœur de la pièce. Il pense apporter une « *réponse heureuse* » (p.14) et ajoute même la maxime suivante qui résonne comme une terrible antiphrase pour le spectateur : « *Crois-moi, les faits les plus fâcheux, lorsqu'ils prennent la bonne route, peuvent tourner tous au bonheur* » (p.14). La grande place accordée aux oracles montre que les personnages ne sont pas maîtres du temps.

3/ Des personnages qui ne sont pas maîtres du temps

L'action des personnages s'inscrit dans la durée mais celle-ci est traitée sur deux modes différents dans la pièce et le film. La tragédie de Sophocle évoque le parcours d'Œdipe par le procédé du retour en arrière. Elle est toute entière tournée vers le passé et son élucidation : Œdipe enquête sur le meurtre de Laïos en questionnant Créon (p.15) et Tirésias (p.22). Jocaste raconte la naissance d'Œdipe (p.36), Œdipe le meurtre de Laïos (p.39). Enfin interviennent deux témoins essentiels du passé : le Corinthien dans le troisième épisode, le serviteur dans le quatrième. Le motif du retour en arrière montre que l'action dramatique ne peut se dérouler qu'à l'ombre du passé ; elle est d'ailleurs très réduite. Le film de Pasolini choisit un déroulement plus linéaire mais paradoxalement cette durée n'est pas non plus synonyme d'une avancée du personnage. L'idée même de parcours est niée par les gros plans répétés sur la borne indiquant Thèbes (00:29:06) et par l'immensité du désert dont les longs plans d'ensemble produisent une impression d'écrasement. L'espace devient une métaphore du temps et particulièrement d'un présent dilaté. En effet, c'est dans un espace désertique et saturé de soleil qu'Œdipe semble se perdre plus qu'avancer. Dans la tragédie comme dans le film, les personnages ne semblent pas maîtres du temps qui passe puisqu'ils sont irrésistiblement ramenés à leur point de départ. Le temps est le véritable acteur tragique, il dépossède les personnages de toute liberté. Quoi que ces derniers entreprennent pour changer le présent, tout a déjà eu lieu.

II – L'action destructrice du temps

1/ Un présent insoutenable

La pièce s'ouvre sur un présent mortifère où le temps ne semble plus progresser. Le prêtre du prologue décrit un monde ravagé par la peste. La métaphore de la « *houle* » et du « *flot* » (p.12), la reprise anaphorique de « *la mort frappe* » (p.12) témoignent de la force du fléau qui n'épargne ni la nature (« *les fruits* » du « *sol* »), ni les animaux (« *les troupeaux de bœufs* »), ni le genre humain (« *les femmes, qui n'enfantent plus la vie* »). Le monde dans lequel les personnages évoluent est marqué par la stérilité. Cette stérilité provient de la confusion des générations, de ce bouleversement fondamental du temps dont Œdipe est responsable. Le pathétique n'est pas absent du tableau du prêtre : aux « *plaintes* » et « *sanglots* » des Thébains se joignent ceux d'Œdipe : « *Mon cœur à moi gémit sur Thèbes [...] j'avais, sachez-le, répandu déjà bien des larmes* » (p.13). Pasolini reprend et exploite ce motif de la peste dans son film. Il met au service de ce motif toute la puissance visuelle de son art pour faire naître chez le spectateur le même sentiment d'horreur et de pitié que suscitait le récit dans la tragédie de Sophocle. On a en effet une représentation très réaliste de la mort dans le film : nombreux sont les plans sur les cadavres défigurés par la maladie, déjà en putréfaction sous le soleil ardent. L'ampleur du fléau est soulignée par une caméra au ras du sol qui place le regard du spectateur au niveau des cadavres (00:53:31) avant de diriger le regard du spectateur, par une contre-plongée, vers le ciel où tournoient les vautours (00:53:46). Enfin Pasolini restitue la dimension pathétique, en plaçant dans sa première évocation de la peste un enfant gémissant à côté de sa mère décédée. Il montre une Thèbes plongée dans un présent léthargique et stérile, les survivants qui apparaissent à l'écran ont un regard hagard (00:55:16). La répétition des séquences montrant la peste dramatise le présent, même si elle suspend paradoxalement l'action. Elle installe une atmosphère d'angoisse qui participe du tragique.

2/ Une « machine infernale »

Œdipe dit vouloir « *reprendr[e] l'affaire à son début* » (p.16), c'est-à-dire réordonner le passé dans le présent. Ce désir le conduit par un enchaînement implacable des événements au dévoiement d'une vérité insoutenable –le parricide et l'inceste- et par conséquent à sa perte. Rétablir l'ordre du temps, c'est donc aussi pour Œdipe dans un même mouvement perdre sa place dans ce dernier. A la fois fils et mari de sa mère, il brouille, voire rompt l'ordre temporel qui finit par le broyer. Au cœur du temps se loge la fatalité, ce qui est inscrit dès la naissance d'Œdipe et qui ne pourra qu'advenir. Le Chœur souligne dans le texte cette action du temps : « *Le temps, qui voit tout, malgré toi l'a découvert. Il condamne l'hymen, qui n'a rien d'un hymen, d'où naissent à la fois depuis tant de jours un père et des enfants* » (p.54). La pièce et le film proposent alors le même dénouement tragique : le suicide de Jocaste et l'énucléation d'Œdipe. Sophocle a recours dans l'exodos au procédé de l'hypotypose pour rendre présente une scène que le spectateur ne voit pas. Jocaste apparaît alors à travers les paroles du messager d'abord « *furieuse [...] s'arrachant à deux mains les cheveux* » (p.55), puis « *pendue. Elle est là, devant nous, étranglée par le nœud qui se balance au toit* » (p.56). De même, Œdipe « *arrachant les agrafes d'or qui servaient à draper ses vêtements sur elle, [...] les lève en l'air et il se met à en frapper ses deux yeux dans leurs orbites* » (p.56). Le récit s'anime grâce à l'utilisation du présent et à des détails très concrets. Pasolini n'a pas besoin de la médiation du récit, il pourrait tout montrer grâce à l'image. Mais il choisit de montrer tout en cachant : le suicide de Jocaste est traité de manière elliptique, on découvre son corps sans vie en même temps qu'Œdipe et ce dernier se crève les yeux mais dos tourné aux spectateurs (1:32:00). La « *machine infernale* » est alors arrivée à son terme, les protagonistes sont éliminés. Dans le film, Œdipe sort véritablement du temps pour devenir dans l'épilogue la figure intemporelle du vagabond.

3/ La violence

Si Sophocle comme Pasolini soulignent l'action destructrice du temps, ils cherchent à l'amplifier par un traitement propre de la temporalité dans chaque œuvre et à en révéler toute la violence. Ainsi, la condensation dramatique de la pièce fonctionne comme un catalyseur de la violence. En moins de 24 heures, la vérité éclate et conduit Jocaste à la mort, Œdipe à la mutilation et l'exil. Le film de Pasolini concentre aussi le temps de la pièce (environ 40 minutes pour un film d'une durée de 1h30) mais c'est surtout l'utilisation de l'ellipse temporelle qui, en créant des rapprochements paradoxaux, en superposant des plans antithétiques, dévoile la violence à l'œuvre dans l'histoire d'Œdipe. Pasolini joue ainsi de la collision de deux images, celle de Jocaste jouant et celle de Jocaste pendue.

III – Le temps immobile

1/ L'intemporalité du mythe

Grâce à l'art, le mythe et le temps présent (celui du cinéaste) se côtoient, voire se rejoignent. En effet, Pasolini propose une structure binaire qui montre la figure d'Œdipe traversant les époques et acquérant ainsi une dimension intemporelle. Le découpage du film peut être résumé de la façon suivante : on relève une partie centrale directement inspirée du mythe et de la pièce de Sophocle encadrée par deux épisodes plus contemporains. Le lien entre les différentes parties est clairement exhibé par le cinéaste. Le cri de l'enfant à la fin du prologue est prolongé dans la partie mythique tout comme résonne le son strident de la flûte, ce qui annule l'écart temporel. Le même procédé est repris à la fin du film : Œdipe aveugle et son guide Angelo quittent la Thèbes antique pour se retrouver sur le parvis d'une église de Bologne dans l'Italie du XX^e siècle. La flûte permet à nouveau le passage d'une époque à une autre. Les effets de continuité semblent conduire à l'idée d'un temps immobile, qui confère à la figure œdipienne une forme d'éternité. a collision de deux images, celle de Jocaste jouant et celle de Jocaste pendue.

2/ Les effets de répétition : une construction en miroir

Cette vision intemporelle est servie par une circulation constante entre la partie mythique et la partie contemporaine dans le film de Pasolini. Ainsi, malgré la diversité des repères spatio-temporels, les corps traversent les époques. Pasolini semble alors vouloir saisir l'essence de la figure maternelle en faisant jouer la mère du prologue et Jocaste par la même actrice. De même le père du prologue et Laios ont des traits identiques. Pasolini joue également des effets de répétition : gestes récurrents, comme celui de se cacher les yeux pour l'enfant des années 30 ou l'Œdipe adulte de la partie centrale, séquences identiques qui font signe vers une permanence des destins. La mère du prologue et Jocaste partagent une insouciance mêlée d'inquiétude : elles courent avec des jeunes filles. La répétition de cette scène connaît toutefois une issue tragique puisque le spectateur découvrira Jocaste pendue. Les nombreux gros plans laissent par ailleurs entrevoir l'angoisse intérieure qui les habite. La construction en miroir montre donc combien le récit initial de Sophocle peut se réécrire à l'infini et donner une dimension mythique au présent du cinéaste.

3/ L'éternel recommencement

La vision d'un temps immobile à laquelle semble inviter la lecture comparée de la pièce de Sophocle et du film de Pasolini se construit certes par les effets d'échos entre la pièce et le film, la construction en miroir qui met en regard le passé mythique et le présent mais elle naît aussi de l'idée d'un éternel recommencement. Recommencement de l'histoire d'Œdipe qui grandit dans la rivalité avec le père et convoite sa mère comme le soulignent les deux parties du film. Recommencement par la coïncidence du début et de la fin du film. En effet, le film de Pasolini s'ouvre et se ferme sur une même image, celle du village italien et du pré de l'enfance. Il y a un infléchissement tragique entre les deux moments : Œdipe aveugle passe devant la maison natale mais les volets sont clos à l'image du village entier qui semble désert. La vision du pré semble paradoxalement celle de l'aveugle et se différencie du pré du prologue. Si le pré était le substitut du giron maternel dans le prologue, il apparaît maintenant comme un lieu sépulcral, comme le montrent la faible lumière (1:39:46) et les paroles d'Œdipe : « *la vie s'achève toujours où elle a commencé* » (1:39:30). Toutefois, l'effet de boucle appelle à un éternel recommencement. Le film lui-même s'inscrit dans ce recommencement, il est une possibilité de réécriture de la pièce de Sophocle, une variation sur le mythe, il donne à voir une relecture de la tragédie, relecture qui convoque elle-même d'autres relectures antérieures dont l'interprétation freudienne.

Conclusion

La tragédie d'Œdipe est une tragédie du temps : prédictions qui infléchissent les décisions humaines, révélations qui arrivent trop tard, temps présent qui s'enlise dans une stérilité morbide... Pasolini comme Sophocle montrent le drame de l'homme qui est le jouet d'un temps trompeur et destructeur. Véritable acteur du tragique, le temps réclame le retour du séquençage, le réagencement ordonné du passé et élimine la « *souillure* » (p.16) dont parle Œdipe. La confrontation de l'œuvre et du film laisse enfin place à une nouvelle figure du temps, celle d'un temps immobile qui permet une circulation entre passé mythique et temps moderne, celui du cinéaste. Elle laisse entrevoir l'éternité de la figure œdipienne et la permanence du tragique que chacun –comme Pasolini- peut revisiter à l'infini.

Sujet n° 4 :**Quelle image du pouvoir la pièce de Sophocle et le film de Pasolini donnent-ils ?****Introduction**

« Ô souverain de mon pays », « puissant Œdipe aimé de tous ici » (p. 12) : c'est en ces termes que le prêtre de Zeus apostrophe Œdipe dans le prologue de la pièce de Sophocle ; dans le troisième épisode, cette expression laisse place à une autre apostrophe, utilisée par Jocaste qui, la première, a compris qui était Œdipe : « *Malheureux ! malheureux ! oui, c'est là le seul nom dont je peux t'appeler* » (p. 49). Du « puissant Œdipe » au « malheureux », précipité dans un « *flot d'effrayante misère* » (p. 64), c'est tout le parcours du souverain déchu qui se trouve résumé en quelques mots. Parce qu'elle nous fait assister à la chute brutale d'un tyran comblé d'honneurs, la pièce de Sophocle nous invite à porter un regard sur le pouvoir ; le film de Pasolini enrichit encore ce trajet en faisant commencer l'action par la naissance d'Œdipe et sa condamnation par son père, nous faisant ainsi assister à l'ascension de l'enfant trouvé vers le pouvoir puis à sa chute. Sans chercher nécessairement à tirer des « leçons » du parcours d'Œdipe (leçons que lui-même refuse face au Coryphée : « *Épargne-moi et leçons et conseils !* » p. 59), la nature de ce trajet nous conduit à interroger l'image du pouvoir qu'offrent la pièce de Sophocle et le film de Pasolini, en nous demandant en particulier qui le détient et quelle est sa nature.

Ce pouvoir est d'abord présenté de manière très concrète dans les deux œuvres comme un pouvoir masculin qui repose sur la force et implique une forme d'agressivité : ce sont des hommes, et même des pères, qui ont le pouvoir et qui entendent le conserver. C'est pourtant leur orgueil qui, dès lors qu'ils détiennent le pouvoir politique, les rend aveugles et sourds à la réalité et entraîne leur chute. À l'inverse de ces puissants qui, comme autant de colosses aux pieds d'argile, sont à la tête d'un pouvoir éphémère, les deux œuvres nous donnent à voir le pouvoir paradoxal des faibles : enfants, femmes, aveugles, ces êtres privés de puissance temporelle qui détiennent un pouvoir d'une autre nature : connaissance, lien au divin ou sagesse. En dernière analyse, on verra que ce sont surtout les mots, plus que la puissance militaire ou politique, qui sont présentés comme le véritable lieu du pouvoir : la tragédie d'Œdipe montre que c'est la parole qui fait advenir le réel, c'est par elle que l'on agit véritablement et que l'on crée durablement. Le pouvoir véritable serait-il dès lors à entendre comme un pouvoir plus poétique que politique ?

I – Agressivité du pouvoir des hommes : puissance physique et égoïsme des pères**1/ Les puissants : des hommes, des pères**

Les deux œuvres mettent en scène un pouvoir éminemment viril : ce sont incontestablement les hommes qui décident. Sophocle ouvre de manière significative sa pièce sur l'apparition d'un Œdipe tout puissant : un groupe d'enfants portant des rameaux d'olivier est à genoux devant lui pour l'implorer tandis que le prêtre rappelle à la fois ses exploits passés (« *Il t'a suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut qu'elle payait alors à l'horrible Chanteuse* » p. 12) et la considération dont il jouit (« *nous t'estimons le premier des mortels* », p. 12). Pasolini nous fait assister à cet épisode glorieux du passé d'Œdipe en montrant la réaction de la foule à l'annonce de la victoire sur le Sphinx : processions, chants, liesse (00:52:38). Le film complète cette image du pouvoir masculin en lui adjoignant deux autres figures : celle de Laïos (00:34:49) et celle du mari du prologue (00:05:47). Ces trois hommes qui détiennent le pouvoir sont aussi trois pères qui affectent une forme de gravité. À cet égard, Polybe n'apparaît pas comme une figure du pouvoir au même titre qu'eux : il n'est pas véritablement père puisqu'il a reçu Œdipe « *de la Fortune* » ; il est présenté par Pasolini comme un être joyeux, voire comme une figure grotesque lorsqu'il est juché sur son âne (00:14:28). À l'opposé de cette puissance virile, les femmes (la mère du prologue et Jocaste) sont placées du côté d'une apparente légèreté (par la récurrence d'une scène de jeux et de rires : 00:02:35 et 1:30:31), placées à l'écart des décisions (Jocaste observe les échanges depuis les fenêtres du palais 00:58:58) et parfois soumises à la force des hommes (Œdipe force Jocaste à l'écouter en la retenant, 1:24:19).

2/ Force physique et force des armes

De fait, la possession du pouvoir s'accompagne du recours à la force pour faire plier celui qui refuse d'obéir ou qui s'oppose. Dès le premier épisode, Œdipe se montre menaçant avec Tirésias, suggérant qu'il aura recours à la violence physique contre lui : « *Mais comment crois-tu donc te dérober ensuite ? (...) Tu ne répéteras pas de telles horreurs impunément !* » (p. 24). Dans le deuxième épisode, il l'est avec Créon (« *c'est ta mort que je veux, ce n'est pas ton exil* » p. 33). Il l'est enfin dans le quatrième épisode avec le serviteur : « *Ce sont bien tes propos qui méritent des coups* », « *tu*

parleras de force et il t'en cuira », « *Vite, qu'on lui attache les mains dans le dos !* », « *Tu es mort, si je dois répéter ma demande* » (p. 52). Pasolini donne une traduction très concrète à cette violence physique du pouvoir en mettant en scène à trois reprises des combats par lesquels Œdipe entend montrer sa suprématie : lors du concours de lancer de disque, avec les gardes de Laïos et face au Sphinx. Devenu roi, il ne combat plus lui-même mais Pasolini le montre régulièrement entouré de gardes qui incarnent son bras armé : dès sa première apparition en tant que roi face au prêtre, il est entouré de cinq gardes casqués (00:58:37). Le bruit des armes est à cet égard l'un des plus marquants de la bande-son.

3/Pouvoir sexuel : puissance du désir chez Pasolini

Cette puissance physique et militaire attachée au pouvoir des hommes est complétée dans le film de Pasolini par la puissance du désir sexuel. Le film ménage en effet un parallélisme entre la violence du désir de l'officier pour son épouse dans le prologue (00:09:06) et celle du désir d'Œdipe pour Jocaste. Après chacune de ses altercations (avec Laïos, avec Créon, avec Tirésias), Œdipe a une relation sexuelle avec Jocaste dans laquelle son désir s'exprime avec une intensité croissante, euphorique d'abord puis de plus en plus désespérée (00:55:46 ; 1:03:42 ; 1:16:20).

4/Un pouvoir égoïste, agressif et jaloux

Malgré leur puissance physique, militaire et sexuelle, ces hommes sont obsédés par la préservation de leur pouvoir et sont prêts à y sacrifier les autres, y compris leurs enfants. L'officier du prologue observe avec un regard singulièrement haineux son fils qu'il considère comme un rival capable de lui ravir l'amour de son épouse (00:06:14), plus tard, il lui saisit les pieds en un geste clairement hostile (00:10:03). La nature agressive d'Œdipe est soulignée avec une vigueur particulière par Pasolini dans la scène de combat qui oppose Œdipe à Laïos. Non content d'avoir blessé les soldats, Œdipe les achève avec une impressionnante sauvagerie tandis qu'ils sont à terre (00:38:32, 00:41:36).

Alors qu'Œdipe affirme à Tirésias qu'il n'a jamais demandé le pouvoir (« *ce pouvoir que Thèbes m'a mis elle-même en main sans que je l'aie moi, demandé jamais* », p. 25), Pasolini suggère au contraire qu'il a en lui le goût de la puissance. Il opère ainsi une modification significative par rapport à la pièce : dans l'œuvre de Sophocle, Œdipe raconte à Jocaste que c'est « *pendant un repas, au moment du vin, dans l'ivresse* » qu'un homme l'appela « *enfant supposé* » (p. 38), Pasolini situe en revanche cet épisode pendant une compétition de lancer de disque durant laquelle Œdipe triche pour obtenir la couronne destinée au vainqueur (00:17:05). Cette couronne de feuillage, il l'a ardemment désirée et a tout fait pour l'obtenir. Une fois couronné, il frappe sauvagement celui qui ose contester sa légitimité de vainqueur (00:17:39). Pasolini fait donc d'Œdipe un homme avide de pouvoir durant sa jeunesse et l'on n'est guère étonné de l'entendre une fois couronné affirmer face à Créon : « *J'ai le sens de mon intérêt* » (p. 33).

II – Vanité du pouvoir des chefs : des colosses aux pieds d'argile

Ces pères jaloux de leur puissance physique, armée, ou virile, sont aussi des chefs : souverains pour Laïos et Œdipe, officier pour le père du prologue. Les deux œuvres suggèrent que l'orgueil de leur position les empêche de percevoir la réalité et fragilise leur pouvoir.

1/Orgueil des chefs

L'orgueil d'Œdipe, que l'on perçoit dans sa manière de souligner lui-même sa renommée (« *au nom que nul n'ignore* » p. 11), de rappeler qu'il a vaincu le Sphinx sans aide (« *c'est moi, moi seul, qui lui ferme la bouche (...) par ma seule présence d'esprit* » p. 25), et de ne pas douter de sa réussite (« *je l'éclaircirai moi* » p. 16), est traduit chez Pasolini par l'appareil fastueux qui entoure ses apparitions publiques : comme Laïos, il porte une haute tiare dorée, une ample tunique et une longue barbe postiche. Si Polybe possède les mêmes attributs lors de sa première apparition (00:13:32), il les ôte dès l'arrivée de l'enfant (00:14:05) et rit de bon cœur, abandonnant toute superbe.

L'orgueil de Laïos égale celui d'Œdipe. Dans son film, Pasolini montre toute sa morgue par sa manière de s'adresser à Œdipe lorsqu'il le croise (« *ôte-toi de ma route* », 00:33). On mesure à quel point la vanité des autres est insupportable à Œdipe lorsqu'il raconte à Jocaste cette rencontre. Alors que Sophocle ne parle que d'un coup donné par Laïos (p. 39), l'Œdipe de Pasolini fait un récit bien plus circonstancié : « *l'homme qui m'avait insulté avec autant d'arrogance, avec la détermination de me montrer sa supériorité* » (1:25:08). L'affrontement des deux orgueils était inévitable.

C'est cet orgueil qui empêche Œdipe d'entendre les avertissements qui lui sont donnés tant sont passionnelles ses réactions à toute forme d'opposition. Il soupçonne un complot de la part de Créon (« *Toi qui sans le peuple, toi qui sans amis, pars à la conquête d'un trône que l'on n'a jamais obtenu que par le peuple et par l'argent* », p. 30) et se montre obsédé par la soumission de son beau-frère (« *N'importe ! Obéis à ton roi* », p. 33). Le jeu de Franco Citti traduit cet orgueil chez Pasolini : confronté aux prêtres, il hausse le ton et devient menaçant (00:59), à l'arrivée de Tirésias, tous s'agenouillent, sauf Œdipe (1:03:49), face à Créon, il hurle avec une agressivité que rien ne légitime : « *le pouvoir et le peuple sont de mon côté !* » (01:18:00).

2/Un pouvoir aveugle et sourd

A chaque confrontation, on voit Œdipe perdre le contrôle de lui-même : c'est d'ailleurs ce que suggère le coryphée pour l'excuser devant Créon (« *L'outrage a bien pu lui être arraché par la colère plutôt qu'énoncé de sang-froid* » p. 29). Face à Laïos, Œdipe est submergé par une rage incontrôlable, il jette une pierre sur l'un des gardes et pousse un redoutable cri en s'enfuyant (00:35:09) ; face à Tirésias, il est pris de fureur, se défait de ses attributs royaux et violente le devin (01:11:53). Son caractère irascible et impulsif est traduit par une image récurrente chez Pasolini : Œdipe se mord la main de rage (01:11:50). Cet orgueil intraitable, cette colère qui le submerge ferment ses yeux et ses oreilles à tous les signes qui lui sont adressés : Tirésias le désigne comme le véritable aveugle (« *Toi qui y vois, comment ne vois-tu pas à quel point de misère tu te trouves à cette heure ?* », p. 26). Pasolini reprend ce motif de l'aveuglement et montre qu'Œdipe refuse d'écouter la prophétie finale du devin, préférant lui tourner le dos (01:13:25). Impuissant à connaître les autres (il se méprend sur les intentions de Créon), Œdipe ne parvient pas non plus à se connaître lui-même (« *Tu as beau chercher, tu ne vois pas le mal et la honte que tu portes en toi* », 01:08:19). Il s'illusionne sur sa victoire face au Sphinx, reste sourd à ses avertissements (« *l'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi* » 00:50:19) et n'entend pas les indices contenus dans ses propres paroles : « *je vengerai le roi assassiné comme s'il s'agissait de mon père* » (00:59:00). Tirésias le déclare sous la forme d'un paradoxe : « *C'est ton succès qui justement te perd* » (p. 27), c'est l'orgueil du puissant qui fragilise son pouvoir.

3/Un pouvoir éphémère

Le prologue de la pièce vaut avertissement : le prêtre, au moment même où il demande à Œdipe son aide pour sauver la ville de la peste, le menace de manière à peine voilée s'il échoue dans sa tâche : « *prends garde pour toi-même* » (p. 13). De fait, l'intuition de l'officier du prologue (« *Tu es né pour prendre ma place dans ce monde, me rejeter dans le néant, me voler ce qui m'appartient* » 00:06:05) se vérifie : le comédien qui interprète l'officier du prologue est aussi celui qui interprète Laïos dans la partie mythique et, de fait, son fils prends sa place dans le monde. Ce que le montage du film de Pasolini nous apprend, c'est que la possession du pouvoir implique *de facto* sa perte à venir : les corps désirants d'Œdipe et Jocaste dont l'union signe l'accès au pouvoir d'Œdipe (00:55:40) laissent brutalement place dans le plan suivant aux cadavres des pestiférés (00:55:56). Le pouvoir à peine conquis est déjà menacé. Confronté à Tirésias, Œdipe formule à sa manière la conscience qu'il a de la fragilité de son pouvoir : « *Ah ! Richesse, couronne, savoir surpassant tous autres savoirs, vous faites sans doute la vie enviable mais que de jalousies vous conservez aussi contre elle chez vous !* » (p. 25), phrase que l'on retrouve chez Pasolini : « *Richesse, puissance, cette vie fait naître l'envie alors qu'elle n'est que lutte. Cela à cause du pouvoir qui m'a été confié.* » (01:07:29). Cette précarité du pouvoir entraîne chez lui une mentalité obsessionnelle qui voit en tous les autres hommes des rivaux : « *Même Créon, ami de toujours, veut me renverser. Créon, oui, il veut prendre ma place* » (01:07:35). Malgré ou en raison de cette obsession, la fin de son règne est irrévocablement annoncée par Tirésias : « *Il y voyait : de ce jour il sera aveugle ; il était riche : il mendiera* » (p. 27). La pièce comme le film dans sa partie mythique se terminent sur l'image d'un Œdipe aveugle et défait : « *Œdipe apparaît, la face sanglante, cherchant sa route à tâtons* » p. 57), un Œdipe impuissant, forcé de se soumettre et de se laisser guider : « *Je ne puis qu'obéir, même s'il m'en coûte* » (p. 63).

III – Paradoxes du pouvoir des faibles : l'enfant, l'aveugle, l'invisible

A l'opposé de ces souverains superbes et impérieux, *Œdipe Roi* nous invite à découvrir le pouvoir que détiennent des êtres que tout désigne comme des êtres faibles : enfants, femmes, vieillards aveugles, et à percevoir que le pouvoir véritable est un pouvoir caché.

1/Force des faibles : les enfants, les femmes

Le film de Pasolini s'ouvre sur l'image d'un accouchement et nous donne à voir le plus désarmé des êtres : un nouveau né. Face à lui, annoncé par une musique militaire, un officier en uniforme. L'inégalité des forces est évidente, pourtant l'enfant dans son berceau est perçu comme une menace et même comme un rival par le militaire (« *c'est elle que tu me voleras en premier* »). De fait, en dépit du geste agressif de son père qui lui saisit les pieds, cet enfant survivra et, si l'on tient compte du substrat autobiographique du film, il deviendra même Pasolini lui-même, c'est-à-dire celui qui raconte l'histoire. Le plan suivant nous transporte dans le mythe et nous présente le petit Œdipe aux pieds liés, transporté comme une pièce de gibier sur le Cithéron. Un plan sur un serpent laisse présager du sort réservé à l'enfant dans ce milieu hostile. Pourtant ce petit être sans défense voué dès sa naissance à une mort rapide deviendra Œdipe, le vainqueur du roi Laïos, de ses gardes, et du Sphinx, celui que personne ne pourra tuer.

L'*Œdipe Roi* de Pasolini nous fait également pressentir le pouvoir que détiennent les femmes. Apparemment cantonnées à la sphère du jeu et de la maternité, présentées comme l'objet du désir masculin, éloignées des joutes oratoires qu'elles contemplant depuis une fenêtre, les femmes semblent pourtant détenir un pouvoir singulier, une sorte de préscience, qui est suggérée par leurs regards caméra. La mère du prologue paraît nous observer ou contempler l'avenir qui attend le bébé qu'elle est en train d'allaiter, la caméra s'attarde une trentaine de secondes sur son visage et nous donne à voir son air d'abord rêveur puis progressivement inquiet et grave (00:03:23). Au moment du départ d'Œdipe, Mérope sera submergée par une tristesse immense : son regard baigné de larmes se tourne vers nous comme si elle distinguait le destin tragique réservé à son fils adoptif (00:20:40). Mais c'est le regard de Jocaste qui est sans doute le plus poignant : alors qu'elle joue avec ses suivantes dans les jardins du palais et qu'on entend les rires légers de ce groupe, Jocaste s'assoit pour reprendre haleine. Elle tourne son regard vers nous d'un air farouche, horrifié, craintif, se détourne brusquement comme pour ne plus voir ce qui l'attend, puis regarde à nouveau (01:31:08) : elle affronte l'idée de sa mort et nous oblige à y penser avec elle. A chaque fois, ce regard caméra souligne la conscience que ces femmes ont du destin, leur pouvoir de « voyante ».

Ainsi ceux qui semblent a priori les plus dépourvus de force s'avèrent détenteurs d'un pouvoir caché, comme si l'éloignement d'avec le pouvoir temporel était inversement proportionnel au pouvoir réel. C'est une leçon que Créon semble avoir bien comprise, lui qui revendique sa position à l'écart du pouvoir, position qui lui permet de jouir des plaisirs des puissants sans en subir les contraintes : « *Je ne veux pas être roi. Il me suffit de vivre comme un roi. Si j'étais roi au contraire je devrais agir sous la contrainte. Une vie d'anxiété et de responsabilité* » (01:19:37 et p. 32). Le champ contre-champ ménagé par Pasolini montre Œdipe en pleine lumière tandis que Créon est placé dans l'obscurité. Pourtant, on le sait, celui qui semble ne pas désirer le pouvoir finira par l'obtenir : Créon succédera à Œdipe.

2/Pouvoir des sages

Faible parmi les faibles, l'aveugle Tirésias est symboliquement guidé par un enfant lorsqu'il se présente au palais (p. 22). Si Sophocle met en scène l'agression verbale d'Œdipe à son encounter (« *va-t'en à la male heure, et vite !* »), Pasolini pousse plus loin en nous montrant la brutalité avec laquelle le roi, hors de lui, frappe le devin qui tombe à terre et finit par ramper au sol (01:04:20). Cette image d'extrême faiblesse physique contraste avec la puissance du pouvoir divinatoire de Tirésias qui décrit ensuite avec une terrible précision le sort qui attend Œdipe (p. 27). L'acuité de sa vision est là encore inversement proportionnelle à la faiblesse de son corps, comme si le fait de détenir la connaissance impliquait une forme d'impuissance physique, comme s'il fallait accepter de renoncer à tout pouvoir pour avoir accès au savoir. Tirésias le déclare nettement : la connaissance ne confère par le « pouvoir » au sens temporel : « *Qu'il est terrible de savoir quand le savoir ne sert de rien à celui qui le possède* » (p. 22 et 01:04:54). Malgré tout, c'est son lien à la connaissance et à la vérité qui fait de lui un être imprenable : « *Je demeure hors de tes atteintes, en moi vit la force du vrai* » (p. 24).

3/Puissance de l'invisible : les dieux, l'inconscient

Ce qu'*Œdipe Roi* montre de manière éclatante, c'est l'écart entre le pouvoir ostentatoire mais éphémère des souverains et le pouvoir bien réel de forces invisibles : les dieux, le mythe ou l'inconscient. De fait, les deux œuvres nous montrent les efforts formidables que déploient Laïos, Jocaste et Œdipe pour empêcher que ne se réalise un destin qu'on voit advenir de manière inexorable. Dans la tragédie de Sophocle, ce pouvoir caché est celui des dieux, toute la pièce contribue à le montrer : depuis la *parodos* dans laquelle le chœur invoque les dieux (Zeus, Athéna, Artémis, Phoebos, Arès et Bacchus, p. 18), jusqu'aux dernières phrases de Créon qui refuse de prendre aucune décision sans avoir consulté l'oracle (« *La réponse appartient au dieu* » p. 64). La tragédie peut se lire comme le châtement de ceux qui ont douté du pouvoir des dieux. Jocaste a en effet cru triompher de la prophétie et a raillé les oracles sans comprendre que le destin s'accomplissait au moment même où il semblait vaincu. Elle a cherché à calmer les inquiétudes d'Œdipe en lui conseillant de ne plus croire aux prédictions : « *Tu verras que jamais créature humaine ne posséda rien de l'art de prédire* » ; « *c'était bien pourtant le destin que des voix prophétiques nous avaient signifié ! De ces voix-là ne tiens donc aucun compte* » (p. 36), « *Désormais en matière de prophétie je ne tiendrai pas plus de compte de ceci que de cela* » (p. 41). Tous deux ont cru avoir trompé le destin : « *Ah ! oracles divins, où êtes-vous donc à cette heure ?* » (p. 44), « *Qui pourrait désormais recourir à Pytho ?* » (p. 44). En réalité, le trajet accompli par Œdipe le conduit précisément à prendre conscience de son *hybris* et à reconnaître le pouvoir absolu des dieux, ce pouvoir qui agit sourdement en dépit des efforts d'Œdipe ou de ses parents, ce pouvoir qui se manifeste de manière éclatante alors que tout semblait l'infirmier : « *Ah ! Que songes-tu donc Zeus à faire de moi ?* » (p. 37). A nous d'entendre l'avertissement du Chœur qui critique la légèreté des hommes face aux dieux : « *On prétend abolis les oracles rendus à l'antique Laïos (...) le respect des dieux s'en va* » (p. 42).

Dans le film de Pasolini, qui s'écrit à partir de l'œuvre de Sophocle mais aussi de sa relecture freudienne, c'est moins le pouvoir des dieux que celui de l'inconscient qui se manifeste de manière exemplaire comme en attestent le prologue et la confrontation avec le Sphinx : cette créature « sortie de l'abîme pour nous faire peur » (00:48:23) qu'Œdipe refoule violemment (« *Je ne veux pas le savoir. Je ne veux pas t'entendre* ») est une figuration de son inconscient (« *Tu n'y peux rien. L'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi* » 00:50:13). C'est ce refoulement qui empêche Œdipe de prêter attention aux signes qui lui sont adressés et d'« entendre » le sens des phrases qu'il prononce lui-même : « *Je vengerai le roi assassiné comme s'il s'agissait de mon père* » (01:02:59) ; « *comme s'il eût été mon père* » (p. 20). C'est parce qu'il est soumis à ce pouvoir qu'Œdipe n'agit pas en pleine conscience, qu'il n'est pas pleinement libre.

IV – Le pouvoir libérateur des mots : de la malédiction à la création poétique

Réfléchir à l'image du pouvoir dans *Œdipe Roi* conduit le lecteur/spectateur à déplacer son attention : attaché d'abord à observer les figures concrètes du pouvoir, il doit progressivement se rendre à l'évidence et reconnaître que le pouvoir véritable est moins détenu par des êtres que contenu dans un usage de la parole, qu'il réside moins dans une personne ou dans un titre que dans une possibilité du langage. De fait, *Œdipe Roi* est une tragédie dont l'action repose entièrement sur la réalisation d'un énoncé. Peu importe qu'il soit prononcé par les dieux, par l'oracle, ou par le psychanalyste, l'énoncé seul importe. Plus largement, les deux œuvres assoient leur dramaturgie sur le rapport que les personnages entretiennent avec la parole : c'est ce rapport qui conditionne leur aliénation ou leur liberté, qui leur donne ou qui leur ôte le pouvoir d'agir véritablement.

1/Une parole qui est acte : la malédiction

Œdipe a d'abord recours de manière irréfléchie et impulsive au pouvoir des mots lorsqu'il maudit l'assassin de Laïos (« *Je voue le criminel...* » p. 19). Par cette parole performative, il se condamne lui-même. Sophocle n'aura de cesse, dans la suite de la pièce, de souligner le caractère irrévocable de cet énoncé. Il le fait par la bouche d'Œdipe lui-même : « *Je crains bien d'avoir, sans m'en douter, lancé contre moi-même tout à l'heure d'étranges malédictions* » (p. 37), « *je crains d'avoir trop parlé* » (p. 38), « *cette ville, ces murs (...) dont je me suis exclu moi-même le jour où j'ai donné l'ordre* » (p. 59) ou par celle d'autres personnages : « *il se trouve sous le coup de sa propre imprécation* » (p. 57). De même chez Pasolini : « *Obéis au jugement que tu as prononcé* » (01:06:35), « *J'en ai trop dit. Je crains d'avoir parlé sans le vouloir* » (01:23:53).

Ce qui apparaît avec force dans cet épisode, c'est que les mots, une fois prononcés, ne peuvent être repris et agissent inexorablement. Œdipe souligne ainsi la manière dont une expression (« *enfant supposé* ») a agi sourdement en lui, faisant naître le doute : « *Le mot ne cessait pas moins de me poindre* » (p. 39). Les affrontements face à Tirésias, Créon ou le serviteur mettent aussi en lumière la manière dont les mots engagent : c'est parce qu'ils les savent « chargés » comme le serait une arme qu'ils refusent d'abord de parler (« *Tu ne veux rien dire* » / « *Je n'en dirai pas plus* », p. 23 ; « *Que me reproches-tu ? / De te taire* », 01:29:00).

2/Une parole qui fait advenir : « il faut que je te dise tout »

Ce que les personnages soupçonnent confusément, c'est qu'énoncer un fait revient à lui donner existence. D'où le désir d'Œdipe de maîtriser ce qui est dit pour garder le pouvoir : « *Il n'est rien de ce que l'on dit que je n'entende contrôler* » (p. 21). D'où l'espoir qu'il place dans le pouvoir des mots : si une phrase a scellé son destin, un mot a peut-être le pouvoir de défaire la fatalité : « *C'étaient des brigands, disais-tu, qui avaient, selon lui, tué Laïos. Qu'il répète donc ce pluriel, et ce n'est plus moi l'assassin* » (p. 40). D'où aussi le désir de Jocaste d'effacer ce qui a été dit : « *De tout ce qu'on t'a dit, va, ne conserve même aucun souvenir* » (p. 48), ou d'empêcher Œdipe de lui raconter ce qu'il sait de son origine, pour l'empêcher aussi d'énoncer la réalité de leur relation incestueuse : « *je ne veux plus t'entendre* » dit-elle en se débattant et en se bouchant les oreilles (01:24:52). Mais les mots de la tragédie sont irrévocables, et en dépit du désir de Jocaste, il est impossible de faire qu'un mot n'ait pas été prononcé. A l'inverse de sa mère, Œdipe entend réaliser son destin en l'énonçant : « *Il faut que je te dise tout* » (01:24:53) et en l'entendant : « *Et ce que je ne peux entendre. Mais il le faut* » (01:29:57), « *Pourtant, je l'entendrai* » (p. 54).

3/Une parole qui affranchit de la fatalité : pouvoir de l'acte poétique

« Ah ! fasse le Destin que toujours je conserve la sainte pureté dans tous mes mots » : c'est au milieu de la pièce de Sophocle, dans le deuxième stasimon (p. 41), que le Chœur formule ce vœu qui implique deux attitudes étroitement associées : à la fois le respect des dieux et la prudence dans l'usage de la parole. Dans l'ultime phrase de la pièce, le Coryphée transforme ce souhait en avertissement : « Gardons-nous d'appeler jamais un homme heureux avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi un chagrin » (p. 65).

Ce qui frappe en revanche dans la réécriture de Pasolini, c'est la manière dont, dans les derniers instants, elle transforme cette fatalité en décision personnelle précisément par le pouvoir d'un acte de langage. « Mère ! » (01:25:36) : en adressant cette apostrophe à Jocaste juste avant d'avoir une relation sexuelle avec elle, Œdipe fait de la fatalité de sa relation incestueuse un acte conscient, assumé, dont il est vraiment l'auteur. Un peu plus tard, il définira lui-même ce changement : « Désormais tout est clair. Décidé et non pas imposé par le destin » (01:31:31). Par cette déclaration, sans modifier la nature de son crime, Œdipe se fait l'auteur de ses actes plutôt que d'en être la victime.

Le fait de placer une flûte dans ses mains est également porteur d'une forte symbolique : ce faisant, Pasolini fait d'Œdipe non seulement un alter ego de Tirésias, mais aussi une figure d'artiste. A ce double titre, il devient le détenteur d'un pouvoir, celui de création, et ce faisant, il réalise le vœu qui était le sien un peu plus tôt devant le devin : « toi aveugle et solitaire tu chantes. J'aimerais être à ta place. Ton chant te place au-delà du destin » (00:44:54). Chanter confère un pouvoir, celui de ne plus subir la fatalité, d'être à l'origine d'une œuvre, de se hausser au rang des dieux. L'acte poétique, qu'il soit profération d'un chant, composition d'un récit ou réalisation d'un film serait en dernière analyse le véritable pouvoir.

Conclusion

Œdipe Roi met en scène des figures éclatantes du pouvoir : des hommes, des pères que la puissance de leurs corps et de leurs armes remplit d'une morgue agressive. Le trajet effectué par Œdipe suffit pourtant à nous convaincre du caractère éphémère de ces puissants que leur superbe rend fragiles, et à nous rendre attentifs au pouvoir paradoxal des faibles ainsi qu'à ce pouvoir que l'on ne voit pas, celui des dieux ou de l'inconscient.

Le rôle accordé aux paroles performatives comme la malédiction, la violence des échanges, et le refus désespéré de certains personnages de parler ou d'entendre suggère pourtant que c'est dans l'usage de la parole que réside en dernière analyse le pouvoir véritable. Dans les deux *Œdipe roi*, on découvre une parole qui est action, qui fait advenir le réel. Les deux œuvres se distinguent en revanche dans l'invitation qu'elles adressent à leur public : si Sophocle invite les spectateurs à prendre garde à l'usage qu'ils font de la parole, à mesurer le poids de leurs mots pour ne pas offenser les dieux, Pasolini au contraire invite chacun à s'emparer de la parole pour devenir auteur : auteur de ses actes (en ayant conscience de son geste et en l'assumant), mais aussi auteur d'une œuvre (en allant comme Tirésias jusqu'au chant), et ainsi à partager le pouvoir des dieux.

Sujet n° 5 :**En quoi peut-on dire qu'Œdipe-Roi est la tragédie d'un homme qui ne trouve pas sa place ?****Introduction**

Thèbes, Corinthe, Delphes, à nouveau Thèbes, puis Colone : paradoxe d'un personnage qui ne cesse de se déplacer et qui se trouve mis en scène dans des tragédies placées sous le signe de l'unité de lieu, le seuil du palais à Thèbes pour *Œdipe Roi*, l'orée d'un petit bois à Colone pour *Œdipe à Colonne*. « Où sommes-nous ici ? » : cette question, qui ouvre *Œdipe à Colone*¹ (p. 351) et qui est reprise par Pasolini à la fin d'*Œdipe Roi* (01:38:58), conduit à s'interroger sur le rapport que la pièce de Pasolini et le film de Sophocle entretiennent avec l'espace. On le sait, la dramaturgie de la pièce repose sur la recherche d'un coupable, mais ne pourrait-on y voir également une recherche d'une autre nature ? Peut-on dire qu'*Œdipe-Roi* est la tragédie d'un homme qui ne trouve pas sa place ? Œdipe, qui croit détenir une place légitime, est voué à être chassé, ou à s'exiler, en tout cas à vivre l'expérience de l'arrachement. S'agit-il d'un élément constitutif du tragique de ces œuvres ?

Nous verrons qu'avant de chercher sa place, Œdipe la perd car il est l'objet d'une malédiction : c'est parce que ses parents, forcés de choisir entre eux et lui, l'ont rejeté et voué à la mort, qu'il n'a plus de lieu propre. Son entrée dans le monde est en ce sens moins placée sous le signe de l'accueil que de l'expulsion. Le besoin de connaître ses origines le pousse ensuite sur la route : cette obsédante question identitaire le conduit à une recherche qui se transforme en errance dès lors que lui est signifiée la malédiction qui pèse sur lui. Parce qu'il ne sait d'où il vient, Œdipe ne peut ni s'orienter, ni trouver de véritable demeure. Corinthe et Thèbes ne seront de ce point de vue que des illusions de foyer. Enfin, le tragique du destin d'Œdipe vient de ce que c'est précisément au moment où il croit avoir enfin trouvé sa place légitime qu'il occupe la seule qui lui soit interdite. De fait, on verra que son inceste lui ôte toute place dans le monde et le voue à un long exil qui est aussi une métaphore de l'existence. De la tragédie construite sur l'unité de lieu au film qui donne à voir le voyage comme aucun autre art, nous verrons comment les deux auteurs s'emparent de ce rapport à l'espace avec les moyens propres à leur art et ce que le passage d'une œuvre à l'autre nous dit de notre vocation à l'arrachement et à l'exil.

I – L'expulsion**1/La naissance, première expulsion**

Si la naissance d'Œdipe fait partie de l'avant-texte de Sophocle, elle est en revanche placée en ouverture du film de Pasolini. Montrer cette venue au monde est un moyen de rappeler que toute existence humaine commence par une expulsion, celle de l'accouchement, et que la naissance est aussi le premier arrachement, celui qui sépare le nouveau-né du corps maternel. De fait, ce prologue est placé sous le signe de l'ambiguïté entre des moments de fusion mère-enfant et des moments de mise à distance. Les premiers instants de la vie sont marqués par des mouvements d'éloignement répétés de la mère : l'enfant est d'abord exposé au soleil dans un pré et voit sa mère s'éloigner à vive allure (plan subjectif sur ses pieds d'abord énormes puis sur sa silhouette de plus en plus petite, 00:02:32) ; elle lui donne le sein et « s'absente » mentalement dans un long regard caméra (00:03:30), elle se lève et semble disparaître, laissant l'enfant allongé sur son linge blanc (panoramique sur les arbres, comme un regard à la recherche de la figure maternelle, 00:04:55), elle abandonne au père le landau et part en riant (00:05:25), elle laisse son enfant seul la nuit, comme emprisonné derrière la grille du balcon, tandis que sa silhouette se détache en ombre chinoise sur un rideau blanc (00:07:31). En dépit de la tendresse qui transparait dans les relations mère-enfant, la mise en scène (en particulier par les effets de caméra subjective) présente les années d'enfance comme une succession de séparations de plus en plus traumatisantes.

¹Toutes les références à *Œdipe à Colone* renvoient à la traduction de Paul Mazon, Paris, Gallimard, « Folioclassique », 1973.

2/La malédiction, origine de la séparation

Chez Sophocle, l'expulsion d'Œdipe trouve son origine dans une voix présentée comme extérieure, la voix des dieux, ou celle de la rumeur : « *un oracle arriva jadis à Laïos* » (p. 36), « *un jour, prétendait-on* » (p. 53), voix qui le désigne comme une menace pour la vie de ses géniteurs : « *Le sort qu'il avait à attendre était de périr sous le bras d'un fils qui naîtrait de lui et de moi* » (p. 36), « *il tuerait ses parents* » (p. 53). Seul Tirésias présente cette malédiction comme provenant directement des parents d'Œdipe, à travers une comparaison qui dit la violence du rejet : « *Bientôt, comme un double fouet, la malédiction d'un père et d'une mère, qui approche terrible, va te chasser d'ici* » (p. 26). Pasolini en revanche désigne précisément le père comme la source de la condamnation : l'officier du prologue exprime sa haine pour son fils sous la forme d'une malédiction (« *Tu es né pour prendre ma place en ce monde et me rejeter dans le néant. C'est elle que tu me voleras en premier* », 00:06:06). Ce faisant, il opère une forme de renversement du complexe d'Œdipe : ce n'est plus le fils qui voit son père comme un rival, c'est le père qui se sent dépossédé par le fils et qui veut sa mort.

3/L'abandon : un enfant voué à la mort

Pasolini fait du moment de l'expulsion d'Œdipe par son père l'articulation entre le prologue contemporain et la partie mythique de son film. On voit l'officier sortir du lit conjugal, se saisir des pieds de son fils, les serrer, le visage plongé dans l'obscurité (00:09:55), tandis que le motif musical du destin d'Œdipe (flûte et percussions orientales) se fait entendre et qu'apparaît en un long panoramique un paysage désertique, le Cithéron, qui sera le cadre de la partie mythique (00:10:25). Dans le plan suivant, on découvre un berger portant sur son épaule comme un gibier que l'on viendrait de chasser un petit enfant pieds et poings liés (00:10:32). Seul son cri nous permet de comprendre qu'il est encore en vie. Là encore, Pasolini prend parti dans l'attribution des responsabilités : si la mère expulse son fils pour lui donner la vie (elle accouche), le père expulse son fils pour lui donner la mort (il le chasse). Cette désignation est plus ambiguë chez Sophocle car elle fait l'objet de deux affirmations divergentes : selon Jocaste, c'est le père qui est l'auteur du geste d'expulsion (« *L'enfant, une fois né, trois jours ne s'étaient pas écoulés, que déjà Laïos, lui liant les talons, l'avait fait jeter sur un mont désert* », p. 36), alors que selon le serviteur, c'est Jocaste elle-même qui expulse l'enfant (« *Œdipe : C'est elle qui te l'avait remis ? / Le Serviteur : C'est elle, seigneur. / Œdipe : Dans quelle intention ? / Le Serviteur : Pour que je le tue.* », p. 33). Si ses parents ne l'ont pas tué de leurs mains, ils l'ont expulsé dans un lieu qui le vouait à la mort, le Cithéron. Pasolini suggère en deux très courts plans sur des charognards (00:10:46) puis sur un serpent (00:10:49), le sort qui attend ce petit être sans défense dès qu'il sera abandonné sur ce mont sauvage. L'enfant, on le sait, échappera finalement à la mort, mais si cette expulsion ne lui ôte pas la vie, elle lui fait toutefois perdre son identité car ce bébé abandonné dans le désert est un enfant sans nom. Œdipe a tiré sa nouvelle identité d'une caractéristique physique liée aux conditions de son expulsion, comme le rappelle le serviteur corinthien : « *Tes pieds pourraient sans doute en témoigner encore (...). C'est moi qui dégageai tes deux pieds transpercés. (...) Tu lui as dû un nom tiré de l'aventure* » (p. 47). S'appeler « *pieds gonflés* » revient donc à porter dans son nom même le souvenir de son expulsion.

Cette interrogation sur son origine est ce qui mettra d'abord Œdipe sur la route, en l'empêchant d'habiter durablement aucun lieu.

II – La quête identitaire

1/Illusoires demeures : l'appel du seuil

Il serait faux de dire qu'Œdipe n'a jamais occupé de place : après son rejet par Laïos et Jocaste, il est recueilli par Polybe et Mérope, grandit à Corinthe et devient un jeune homme. Après son départ de Corinthe, il vivra à Thèbes suffisamment longtemps pour avoir quatre enfants de Jocaste (dans la pièce de Sophocle en tout cas, puisque cette descendance n'apparaît pas chez Pasolini). Ce sont sans doute une vingtaine d'années qui s'écoulent à chaque fois dans la paix et qui ont pu donner à Œdipe un sentiment d'appartenance pleine et entière à chacune de ces deux cités comme le suggèrent les termes par lesquels il apostrophe la ville qu'il prit pour sa première patrie : « *Ô Corinthe, et toi, palais antique, toi qu'on disait le palais de mon père* » (p. 60). Pour Thèbes, ce sont les mots du prêtre ou du chœur qui désignent la ville comme la véritable demeure d'Œdipe : « *ton foyer* » (p. 12), « *Il t'a suffi d'entrer jadis dans cette ville de Cadmos pour la libérer du tribut* » (p. 12), « *Il s'était dressé devant notre ville comme un rempart contre la mort* » (p. 54), « *tu régnaï sur la puissante Thèbes* » (p. 54). Plus que comme un simple citoyen, Œdipe est présenté comme le soutien et le protecteur de la cité. Malgré tout, dans chaque ville, sa position s'avère fragile. A Corinthe, il suffit d'un mot pour instiller en lui le doute et lui faire prendre la route ; à Thèbes, il sent sa position constamment menacée, en particulier par Créon en qui il voit de manière obsessionnelle un rival décidé à prendre sa place : « *Créon, l'ami de*

toujours, cherche aujourd'hui sournoisement à me jouer, à me chasser d'ici » (p. 25), « et voilà l'homme qu'aujourd'hui tu prétends expulser de Thèbes ! » (p. 25), « brigand visiblement avide de mon trône !... » (p. 30), « Créon, oui, il veut prendre ma place » (01:07:29), « Comment oses-tu entrer dans ma maison, toi qui veux m'éliminer ? » (01:18:20). De manière symbolique, Œdipe est systématiquement entraîné hors des murs de son palais : la pièce se jouant « devant le palais d'Œdipe » (p. 11), le souverain est sans cesse appelé à l'extérieur (« je suis venu à vous moi-même, mes enfants, moi, Œdipe », p. 11, « Œdipe sort du palais et s'adresse au Chœur du haut de son seuil » p. 19). Dans le film de Pasolini, il apparaît de manière récurrente devant la porte (00:58:02 ; 01:07:47 ; 01:34:07) comme s'il était voué à toujours revenir sur le seuil. Dès l'ouverture de la pièce, le grand prêtre demande à Œdipe son aide (« la Peste s'est abattue sur nous, fouaillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos », p. 12) tout en le menaçant s'il ne parvient pas à vaincre ce fléau : « Prends garde pour toi-même ! » (p. 13), « Redresse cette ville définitivement » (p. 13). Le palais n'est pas une protection pour Œdipe comme le croient Créon ou Jocaste qui l'incitent à y entrer pour se mettre à l'abri : « Désires-tu m'entendre devant eux ? (...) Ou bien préfères-tu rentrer ? » (p. 14), « Allons, rentre au palais » (p. 34), « Mais rentrons chez nous » (p. 41), il est bien plutôt un lieu néfaste car il est souillé par la présence de l'incestueux : « Ni l'Ister ni le Phase ne seraient capables, je crois, de laver les souillures que cache ce palais ». Ce lieu clos, loin de protéger Œdipe, sera le lieu de son crime et de son châtement : c'est entre les murs de la chambre où il est né qu'il accomplit l'inceste, qu'il découvre Jocaste pendue et qu'il se crève les yeux. Le messager décrit d'ailleurs avec une insistance particulière tous les éléments spatiaux liés à la mort de Jocaste : « A peine a-t-elle franchi le vestibule que, furieuse, elle court vers le lit nuptial, en s'arrachant à deux mains les cheveux. Elle entre et violemment ferme la porte derrière elle. » (p. 55). Cette séquence qui se déroule dans le secret de la chambre se poursuit dans un mouvement d'ouverture de plus en plus vaste opéré par Œdipe : « le voilà qui se précipite sur les deux vantaux de la porte, fait fléchir le verrou qui saute de la gâche, se rue enfin au milieu de la pièce... La femme est pendue ! Elle est là, devant nous » (p. 56), puis après s'être crevé les yeux : « Il demande à grands cris qu'on ouvre les portes et qu'on fasse voir à tous les Cadméens celui qui tua son père et qui fit de sa mère... » (p. 57). Ce mouvement d'ouverture va le conduire à l'exil.

2/De la quête... à l'errance : d'où viens-je ? Où vais-je ?

A chaque fois qu'Œdipe croit avoir trouvé sa demeure, il en est délogé par le besoin de connaître son identité, comme si le fait d'ignorer son origine l'empêchait d'occuper véritablement une place dans le monde. Cette interrogation sur sa naissance surgit une première fois à Corinthe lorsqu'il est surnommé « enfant supposé » par un homme, ce qui suscite chez lui une réaction d'une étrange violence : « Le mot me fit mal ; j'eus peine ce jour-là à me contenir, et dès le lendemain, j'allai questionner mon père et ma mère » (p. 39), « Je n'ai pu me taire. J'interrogeai mes parents » (01:22:45). A Thèbes, cette recherche de son origine est relancée par Tirésias (« sais-tu seulement de qui tu es né ? », p. 26 ; « Sais-tu qui t'as donné la vie ? » (01:08:27) et entraîne à nouveau une réaction très vive de la part d'Œdipe (« Quels parents ? Reste là. De qui suis-je le fils ? », p. 27). Cette fois, l'interrogation est à l'origine d'un mouvement intérieur, celui du doute et de la volonté de savoir (« J'ai déjà saisi trop d'indices pour renoncer désormais à éclaircir mon origine », p. 48, « Mais mon origine, si humble soit-elle, j'entends, moi, la saisir », p. 49, « Pourquoi renoncerais-je à savoir de qui je suis né ? », p. 49), mouvement que Jocaste tente, en vain, d'arrêter (« Arrête-toi pourtant, crois-moi, je t'en conjure », p. 48). A chaque fois pourtant, la recherche entreprise par Œdipe, qui commence comme une véritable quête, se termine en errance. De Corinthe, il part avec un but : rejoindre Delphes pour interroger la Pythie (« Alors, sans prévenir mon père ni ma mère, je pars pour Pythô », p. 39) ; mais une fois reçue la prophétie, il ne peut revenir chez lui et entame une errance hallucinée (« Si bien qu'après l'avoir entendu, à jamais, sans plus de façons, je laisse là Corinthe et son territoire, je m'enfuis vers des lieux où je ne pusse voir se réaliser les ignominies que me prédisait l'effroyable oracle », p. 39). Le film s'attarde longuement sur cette errance, commencée par Œdipe dans un état second que traduisent des plans subjectifs montrant alternativement un paysage désert et une foule (00:26:13) comme s'il ne parvenait plus à percevoir la réalité (00:25:33). On voit à plusieurs reprises la minuscule silhouette d'Œdipe perdue dans le désert (00:25:28, 00:25:54, 00:26:22, 00:28:25), image de la solitude à laquelle la Pythie l'a voué par ses paroles (« Va-t'en. Ne contamine pas les gens avec ta présence », 00:25:04). Son impuissance à choisir désormais son chemin est également traduite de manière très concrète par les plans répétés où il tourne sur lui-même en se cachant les yeux, s'en remettant au destin, mais aussi, de manière plus métaphysique, par les intertitres qui disent son état intérieur : « Où donc va ma jeunesse ? Où va ma vie ? » (00:29:19). Lancé dans cette errance, Œdipe n'en éprouve pas moins à plusieurs reprises la tentation de s'arrêter : il assiste à un banquet de mariage (00:30:39) puis découvre une jeune fille aux seins nus (00:33:22), autant d'occasions de s'établir dans une communauté et de prendre femme.

Le paradoxe vient de ce que cet homme errant refuse de dévier de son chemin lorsqu'il se trouve confronté à Laios : c'est parce qu'il entend rester sur sa route qu'il commet le parricide (« pris de colère, je frappe, moi, celui qui me prétend écarter de ma route », p. 39). Chacun des deux hommes revendique la priorité (« Ôte-toi de ma route ! », 00:33:00), faisant de cette route un lieu décisif qu'Œdipe invoque à la fin de la pièce (« Ô double chemin ! val caché ! bois de chênes ! », p.60) et dans lequel on est tenté de voir une métaphore du sexe maternel que se disputent symboliquement les deux hommes : « ô étroit carrefour où se joignent deux routes » (p. 60).

3/L'inceste : où suis-je ?

C'est parce qu'il ne sait pas où il se trouve qu'Œdipe épouse sa mère (« *On le croit un étranger (...), il se révélera un Thébain authentique* » p. 27) et le chœur a significativement recours à des métaphores spatiales pour décrire l'inceste (« *Ainsi la chambre nuptiale a vu le fils après le père entrer au même port terrible ! Comment, comment le champ labouré par ton père a-t-il pu si longtemps, sans révolte, te supporter, ô malheureux ?* », p. 54). Avant qu'Œdipe ne le commette, la peur de l'accomplir malgré lui le poussait à fuir Corinthe (p. 40, p. 44, p. 45, p. 46) ; une fois accompli, cet inceste fait de lui un être qui n'a plus de place nulle part (« *Tu es en horreur aux tiens, dans l'enfer comme sur la terre* », p. 26, « *rougissez d'exposer sans voile à ses rayons un être aussi souillé, que ne sauraient admettre ni la terre, ni l'eau sainte, ni la lumière du jour* », p. 61) et qui ne pourra plus jamais connaître l'apaisement, pas même aux Enfers où ses parents seront pour lui des images de reproche : « *Et de quels yeux, descendu aux Enfers, eussé-je pu, si j'y voyais, regarder mon père et ma pauvre mère (...)?* » (p. 59). Pire encore, Œdipe perd sa place dans les généalogies car il devrait y occuper des positions simultanées, donc intenables, que l'on ne peut décrire qu'en formulant des énoncés paradoxaux : « *Et, du même coup, il se révélera père et frère à la fois des fils qui l'entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né* » (p. 27), « *elle enfanta un époux de son époux et des enfants de ses enfants* » (p. 56), « *Hymen (...) qui as montré au monde des pères, frères, enfants, tous de même sang ! des épousées à la fois femmes et mères* » (p. 60).

Ayant perdu sa place à la fois dans la généalogie et dans le monde, devenu un objet de répulsion pour tous les hommes (« *Sire Phoebos nous donne l'ordre exprès « de chasser la souillure que nourrit ce pays* », p. 14, « *Parce que c'est toi qui contamines notre pays* », 01:06:44), l'incestueux est condamné à reprendre la route, non plus pour mener une quête sur ses origines ou pour trouver sa place, mais pour subir le sort des exilés.

III – L'exil

1/De l'exil subi à l'exil choisi

L'existence entière d'Œdipe est profondément liée à l'exil, mais un exil dont il ne prend conscience que de manière progressive avant de finir par le revendiquer. Son premier exil, il le vit enfant, dans l'inconscience complète, lorsqu'il est porté hors de Thèbes. Devenu jeune homme, il quitte sa nouvelle patrie pour mener une quête et finit par fuir Corinthe dans la crainte d'accomplir la malédiction. Une fois homme mûr, il réclame l'exil pour le meurtrier de Laïos, sans savoir que cette condamnation le concerne directement (« *Quel que soit le coupable, j'interdis à tous (...) qu'on le reçoive (...). Je veux que tous, au contraire, le jettent hors de leurs maisons, comme la souillure de notre pays* », p. 19). Lorsqu'il comprend qu'il est l'homme qu'il a lui-même condamné, il réclame enfin l'application de sa peine avec une insistance troublante : « *Ah ! emmenez-moi loin de ces lieux bien vite ! emmenez, mes amis, l'exécrable fléau* » (p. 58), « *Jette-moi hors de ce pays, et au plus tôt, dans des lieux où personne ne m'adresse plus la parole* » (p. 61), « *Emmenez-moi hors d'ici (...). Bannissez-moi de ce pays* » (01:33:17). Il ne peut s'empêcher d'adresser cette requête comme un ordre à Créon (« *Veille à me faire mener hors du pays* », « *Emmène-moi donc tout de suite* », p. 63) qui refuse d'accéder immédiatement à sa demande et l'oblige à rentrer dans le palais. En dépit de cet enfermement sur lequel se clôt la pièce, son exil a déjà commencé : Œdipe l'a inauguré en se crevant les yeux. En réduisant l'un de ses sens à néant, en s'empêchant de voir le monde, il s'en abstrait : « *Mes yeux, à moi, du moins ne verront pas, non plus que cette ville, ces murs, ces images sacrées de nos dieux, dont je me suis exclu moi-même* » (p. 59), « *Si même il m'était possible de barrer au flot des sons la route de mes oreilles, rien ne m'empêcherait alors de verrouiller mon pauvre corps, en le rendant aveugle et sourd tout à la fois* » (p. 59). Malgré tout, avant que Créon ne force Œdipe à rentrer au palais, le spectateur aura vu le spectacle de cet homme aux yeux crevés cherchant à tâtons son chemin (p. 57), il aura donc vu sa métamorphose en Tirésias, métamorphose que Pasolini souligne par le don d'un accessoire, une flûte, que lui remet le messager (01:34:17) et qui réalise la prophétie de Tirésias (« *Il sera obligé de quitter Thèbes et deviendra tout comme moi joueur de flûte* », 00:01:10). Par ce geste d'automutilation qui commence symboliquement son exil, Œdipe devient oracle ; en s'arrachant à sa patrie, il accède à un statut nouveau : celui de sage, de « voyant » ou d'artiste, comme si le fait de renoncer à posséder une place dans le monde lui conférait enfin une existence personnelle, comme si l'exil fondait son identité.

2/La seule demeure : la mort ?

En dépit de l'équivalence entre l'exil et la mort qui est établie à plusieurs reprises dans la pièce (« *c'est de trouver les assassins de Laïos, pour les faire ensuite périr ou les exiler du pays* », p. 22, « *Tu veux ma mort, ou mon exil* », p. 34), force est de reconnaître que l'exil fonctionne plutôt dans les deux œuvres comme une métaphore de la vie. Être arraché aux siens, avancer dans un monde étranger, chercher sa route en aveugle, progresser vers l'inconnu : autant d'images pour dire une conception tragique de l'existence. En bonne logique, la fin de cet exil signifie la mort : s'arrêter de cheminer, c'est mourir. Dans la mesure où *Œdipe à Colone* poursuit l'exil inauguré dans *Œdipe Roi*, on peut dire que Sophocle comme Pasolini achèvent leur œuvre sur la même idée : la fin de l'exil coïncide avec l'entrée dans la mort.

Ce qui sépare pourtant les deux auteurs, c'est la nature du lieu où aboutit Œdipe. Chez Sophocle, il s'agit d'un lieu éloigné de Thèbes, un lieu sacré situé à Colone près d'Athènes, un lieu qu'il n'a pas choisi mais qui lui a été assigné par les dieux, comme il le rappelle devant Antigone : « *c'est Phoebos qui, le jour même où il me prédisait cette foule de maux que personne n'ignore, m'a dit également quelle trêve j'obtiendrais (...) quand, parvenu dans un dernier pays, j'y rencontrerais un abri et un séjour hospitalier chez les Déesses Redoutables* » (*Œdipe à Colone*, p. 354). Œdipe doit y achever son exil en mourant et Sophocle nous signifie clairement dans la dernière phrase de la tragédie qu'il n'y aura pas de suite : « *L'histoire ici se clôt définitivement* » (*Œdipe à Colone*, p. 409). A l'inverse de ce lieu étranger où Sophocle fait disparaître Œdipe, Pasolini met en scène les retrouvailles d'Œdipe avec le lieu de son enfance. Après une vie entière de luttes et de déchirements (résumée par des plans qui montrent Œdipe jouant de la flûte dans des cadres urbains tantôt bourgeois, tantôt ouvriers), il semble toujours insatisfait. Après chaque station, il se lève et appelle avec force Angelo, le jeune homme qui l'accompagne, pour se remettre en route jusqu'au moment où il finit par se retrouver sur les lieux du prologue : on reconnaît le chemin dans la campagne, la maison, le pré. Un panoramique sur les arbres renoue alors avec la vision de l'enfance et donne le sentiment qu'Œdipe recouvre la vue. Pour la première fois, il interroge son guide : « *Où sommes-nous ?* ».

Chez Pasolini pas plus que chez Sophocle on ne voit Œdipe disparaître : le messager mis en scène dans *Œdipe à Colone* n'a pu que constater de loin la disparition d'Œdipe (« *Mais de quelle mort a-t-il péri ?* », p. 406), et le film de Pasolini s'achève par un plan subjectif sur l'herbe du pré, nouvelle évocation du regard de l'enfance, qui fait surgir à la fois le souvenir de la mère et l'image de la terre à laquelle chacun doit retourner. A l'inverse de Sophocle, Pasolini laisse Œdipe prononcer les derniers mots de l'œuvre et énoncer lui-même sa mort : « *Je suis arrivé. La vie s'achève toujours où elle a commencé* ». Ces deux phrases, un constat et un aphorisme, résument la méprise qui orienta toute l'existence d'Œdipe : son destin était bien de retourner à son origine, mais une origine à entendre comme le lieu de sa naissance, non comme un retour incestueux au ventre maternel.

Ces arbres bercés par le vent qui contrastent avec les plaines arides de la partie mythique, le premier mouvement du *Quatuor des dissonances* qui vient remplacer la flûte stridente, tous ces éléments sur lesquels se boucle le film sont porteurs d'une puissante mélancolie : ce lieu intact mais vide que l'on retrouve après des années rend sensible la fulgurance de la vie qui a passé comme un rêve, et la lumière qu'invoque Œdipe en mourant (« *Ô lumière que je peux plus voir, illumine-moi une dernière fois* ») tend finalement à faire de l'existence un long exil aveugle entre l'illumination de la naissance et celle de la mort.

3/Un mythe qui chemine : les réécritures

Cette fin qui met en scène la disparition d'Œdipe n'est pourtant pas le dernier mot de l'œuvre, en dépit de l'insistance avec laquelle Sophocle souligne la clôture définitive de l'action tragique à la fin d'*Œdipe à Colone*. On l'a vu, l'exil d'Œdipe s'achève par son entrée dans la mort, ou plutôt par son évanouissement merveilleux (« *Qui l'a fait disparaître ?* », « *Il n'est pas parti escorté de plaintes (...) mais en plein miracle* », *Œdipe à Colone*, p. 406). Mais c'était sans compter la force du mythe et la puissance d'évocation que possède l'image d'Œdipe sur la route. Cet exil, fondement de son identité et point aveugle des deux tragédies qui ne peuvent le représenter scéniquement, est lui-même à l'origine d'un autre mouvement, celui du passage d'une œuvre à l'autre, le mouvement même de l'entreprise de réécriture. Si *Œdipe Roi* a été l'objet de réécritures théâtrales - au premier rang desquelles *La Machine infernale* de Jean Cocteau -, l'œuvre a aussi voyagé vers d'autres genres, en particulier vers le roman avec les œuvres d'Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*) ou de Henry Bauchau (*Œdipe sur la route*) pour le domaine français, ou encore vers le cinéma avec *Œdipe Roi* de Pasolini. Roman comme cinéma, ces deux genres permettent exemplairement la représentation de l'errance par la place qu'ils accordent au temps et à l'espace. Privé de lieu propre, incapable de demeurer, Œdipe est aussi une figure du mouvement, qui chemine d'une œuvre à l'autre, et qui, par cet exil, demeure vivant.

Conclusion

Enfant déplacé dès sa naissance, jeune homme à la recherche de son origine, malheureux objet d'une malédiction réduit à fuir sa patrie et qui croit avoir trouvé sa place alors qu'il transgresse un tabou, homme mûr condamné à errer sa vie durant et dont la seule demeure sera la tombe : de bout en bout, le parcours d'Œdipe est placé sous le signe d'un tragique lié à l'espace. Symboliquement les « pieds enflés » dont il tire son nom sont à la fois ceux de l'enfant que l'on a liés trop serrés et ceux de l'homme voué à marcher interminablement : un être dont l'exil fonde l'identité. Sophocle met ainsi en scène la condition tragique de l'homme voué à cheminer en aveugle jusqu'à ce qu'il reconnaisse le pouvoir des dieux sur sa propre existence et accepte enfin de se laisser guider par eux. Le film de Pasolini offre pour sa part une variation plus autobiographique sur le mythe : il montre la violence des arrachements successifs que doit vivre un homme pour devenir lui-même, tout en portant en lui et en retrouvant à l'instant de sa mort son paysage natal. De la tragédie à sa réécriture filmique, ce qui passe finalement au premier plan, c'est précisément la représentation du déplacement, qu'il soit quête ou exil. Cette marche sans cesse recommencée qui est l'image de notre condition dit aussi la vocation du mythe d'Œdipe à cheminer d'une œuvre à l'autre : chacune de ses disparitions est aussi promesse de réapparition dans une œuvre nouvelle. Œdipe, qui a pourtant été voué à la mort dès sa naissance, est un homme (une œuvre) que personne ne pourra achever parce qu'il est l'incarnation de celui qui ne trouve pas sa place et que, par ce mouvement, il nous accompagne.

Sujet 6 :

Certains critiques, à l'image d'Henri Chapier, pensent que « *le film n'est pas l'illustration respectueuse de la pièce de Sophocle, mais sa constante interprétation contemporaine* » (Combat, 10 octobre 1968).

D'autres, comme Jean Rochereau, pensent que Pasolini « *ne se permet que de rares et hésitantes libertés à l'égard du texte de Sophocle* » (La Croix, 24 octobre 1968). Vous discuterez ces avis en confrontant la tragédie de Sophocle et le film de Pasolini.

Introduction

Œdipe Roi de Sophocle, écrit au V^e siècle avant Jésus-Christ, connaît une véritable postérité. Cette tragédie est non seulement posée comme un modèle du genre depuis la *Poétique* d'Aristote, mais elle est devenue également un récit fondateur pour toute la société occidentale qui s'en est nourrie et ce jusqu'à aujourd'hui. Il serait alors vain de vouloir recenser toutes les réécritures et adaptations qu'elle a suscitées tant le texte de Sophocle a inspiré les écrivains mais aussi les peintres et les compositeurs. Ainsi, le texte de Sophocle s'offre à travers les siècles à de nombreuses interprétations et variations et s'ouvre à un renouvellement incessant du mythe. Pasolini avec son film *Œdipe Roi* tourné en 1967 sait qu'il s'inscrit dans une large tradition qui irrigue tous les arts mais aussi la psychanalyse. Comme d'autres écrivains, peintres ou cinéastes avant lui, il ne peut se défaire de cet héritage culturel mais imprègne la pièce de Sophocle de sa force créatrice et de sa vision toute personnelle. La question de l'adaptation peut alors être discutée et certains critiques à l'image d'Henri Chapier diront que « *le film n'est pas l'illustration respectueuse de la pièce de Sophocle, mais sa constante interprétation contemporaine* », mettant ainsi en valeur le renouveau que Pasolini apporte, ainsi que sa modernité. D'autres, au contraire, souligneront comme Jean Rochereau que Pasolini « *ne se permet que de rares et hésitantes libertés à l'égard du texte de Sophocle* ». Ces derniers relèvent la difficulté à se défaire du modèle et posent la question même de l'invention. On pourrait leur donner raison si l'on considère tout d'abord le film de Pasolini comme une œuvre palimpseste qui tisse une série de liens avec le texte de Sophocle. Le film se pose alors comme une forme dérivée de la tragédie. Mais dans un second temps il s'en détache pour s'enrichir de la relecture très moderne -encore dans les années 60- qu'en a faite la psychanalyse : Pasolini rejoue la pièce à la lumière de Freud et laisse voir les désirs et les pulsions à l'œuvre dans notre inconscient. On ne peut donc pas considérer le travail du cinéaste comme une simple soumission au modèle antique. Pasolini transforme même la portée du mythe. Dans un dernier temps de l'analyse, nous montrerons en effet que la vraie liberté que prend Pasolini avec le texte de Sophocle est de s'approprier le mythe et de façonner le personnage d'Œdipe à son image.

I – Un film palimpseste**1/ L'intertextualité :**

Pasolini s'appuie explicitement sur la tragédie de Sophocle grâce au procédé de la citation. Dans l'épisode central, Pasolini reprend la tirade du grand prêtre qui ouvre la pièce de Sophocle (p.12/00:55:25) et ce au sens propre puisque c'est lui-même qui à l'écran interprète ce rôle. Comment ne pas y voir l'hommage d'un écrivain à un autre ? Nombreuses sont les citations intertextuelles que Pasolini insère dans son film : les dialogues entre Œdipe et Créon, l'échange entre Œdipe et Tirésias témoignent d'une grande fidélité au texte antique. On peut par exemple évoquer la tirade finale de Tirésias dans le premier épisode (p.27) qui est reprise dans le film (à partir de 01:04:44). Le scénario suit à partir de la tirade du grand prêtre le déroulement de l'intrigue jusqu'à son dénouement tragique marqué par le suicide de Jocaste et le départ d'Œdipe qui s'est crevé les yeux. En plus d'inscrire le texte de Sophocle et de le faire ainsi résonner à l'intérieur de son film, Pasolini conserve une certaine théâtralité. Le recours aux masques portés par des personnages symboliques comme la Pythie ou le Sphinx mais aussi le maquillage épais blanc qui modèle le visage de Jocaste renvoient pleinement à la tradition du théâtre grec. Certaines séquences semblent construites comme des scènes théâtrales : Œdipe, sur les marches de son palais, substitué de la *skéné* grecque,

fait face au grand prêtre et autres auditeurs disposés en cercle (00:55:26). De même le motif récurrent de la fenêtre, celle par laquelle Jocaste observe les événements –et qui n'apparaît pas dans la tragédie de Sophocle, Jocaste étant le plus souvent sur scène avec Œdipe- permet une mise en abyme du spectateur. C'est d'autant plus vrai que ce motif est, au moment où l'œuvre de Sophocle et le film de Pasolini coïncident, démultiplié : on voit en effet plusieurs habitants de Thèbes à la fenêtre (00 :57 :36). Enfin, la théâtralité du film tient également à ses emprunts à l'esthétique du cinéma muet, on évoquera le jeu appuyé des regards notamment entre le père et le fils et le recours à une gestuelle théâtralisée dont l'élément le plus significatif est cette main portée ostensiblement au visage et qu'Œdipe autant que Jocaste mordent.

2/ Reprises et écarts

Même s'il élimine le Chœur et évacue la représentation de la descendance du couple incestueux, Pasolini ne s'autorise pas de grandes variations dans le choix des personnages ni dans la mise en scène de la terreur et de la pitié qui font naître le sentiment tragique. Toutefois, il s'écarte du modèle antique pour mettre en place un nouveau dispositif narratif et dramatique au service de la même catastrophe finale que dans la tragédie. *Œdipe Roi* de Sophocle repose sur une progression dramatique dont le moteur principal est le retour en arrière. Œdipe, dans le prologue, est déjà roi de Thèbes et affirme « *repren[dr]e l'affaire à son début* » (p.16) ; la pièce s'apparente alors à une enquête qui conduit au dévoilement progressif de la terrible vérité. Au contraire, le film de Pasolini est plus linéaire, il choisit de raconter le mythe depuis le début (naissance, abandon de l'enfant, cour de Polybe...) et réarrange les révélations apportées par les différents personnages en faisant notamment le choix de l'ellipse. Ce qui faisait le cœur de la tragédie antique est en quelque sorte tronqué. Jocaste n'évoque en effet que brièvement dans le jardin la naissance d'Œdipe (p.36 dans la tragédie), l'intervention du Corinthien révélant à Œdipe qu'il n'est pas le fils de Polybe (p.44) n'est pas montrée. Pasolini, qui a déjà traité ces éléments, laisse au spectateur la tâche de rétablir ces béances du récit cinématographique. En revanche, même s'il l'a montré (00:33:02), il fait à nouveau raconter –ou plutôt crier- à Œdipe le meurtre du père (01:22:33), comme celui-ci le fait dans la pièce (p.37-38). Cette répétition permet une dramatisation : à la jouissance née du déchaînement de violence succèdent la terreur et l'horreur du parricide. Tout se passe donc comme si Pasolini jouait avec un spectateur informé qui n'ignore rien du mythe ni du récit de Sophocle.

3/ La transposition

Le travail d'adaptation de la pièce de Sophocle passe par le choix d'une transposition. On assiste à un déplacement géographique, l'action de la partie centrale se situe dans un paysage marocain désertique. Les longs plans panoramiques soulignent l'immensité écrasante, saturée de soleil et peu hospitalière qu'Œdipe traverse (00:33:18). Pasolini inscrit le tragique au cœur même du décor. Thèbes devient une citadelle de pisé, le « *palais* » qui constitue l'unique décor de la tragédie (p.11) se transforme en palais archaïque loin de nos représentations de l'univers grec et de son architecture. Pour Pasolini, il s'agit surtout de créer ainsi un espace mythique –en dehors de l'histoire- et donc de retrouver par ce détour l'*Œdipe Roi* de Sophocle. Par ailleurs, le cinéaste fait surgir une Grèce fantasmée et assume complètement ce que sa transposition peut avoir de libre. Il confie à ce propos à Jean-André Fieschi dans les *Cahiers du cinéma* : « *Je ne suis parti de rien de connu, je me suis laissé guider par le pur plaisir de l'imagination* ». La partie centrale du film échappe alors à toute volonté de reconstitution historique, on y découvre un univers hétéroclite y compris en matière de costumes : les coiffes de raphia et de coquillages aux influences polynésiennes côtoient des masques africains comme celui du Sphinx, des coiffes fantaisistes à l'image du chapeau ailé de Créon ou des tiaras vertigineuses comme celle portée par Œdipe. Pasolini, en choisissant de transposer la tragédie de Sophocle, cherche à renouer avec la dimension mythique qui est la sienne, tout en laissant entrevoir un imaginaire qui fait la part belle à la fantasmagorie.

II – Une réécriture de Sophocle à la lumière de Freud

Pasolini propose par son film une actualisation du mythe et de la tragédie à la lumière de la psychanalyse. L'histoire d'Œdipe, dans son interprétation contemporaine, devient celle de l'exploration et du dévoilement des mécanismes de la psyché humaine et c'est ce que Pasolini met en images.

1/ La structure du désir : d'Œdipe au « complexe d'Œdipe »

Le film de Pasolini tourne autour de la question du désir. Il décline d'ailleurs les différentes formes que peut prendre ce dernier tout comme ses modalités. Ainsi, Pasolini invente, par rapport à la tragédie de Sophocle, des scènes qui, malgré leur fulgurance ou leur dimension parfois allusive, montrent la prégnance de ce thème pour le cinéaste. Lors de sa fuite, Œdipe assiste à deux scènes qui sont presque conjointes dans le montage mais qui créent un fort effet d'opposition : au plan présentant deux très jeunes mariés dont la jeunesse laisse à penser leur innocence voire leur ignorance du sexe (00:30:00) succède quelques minutes plus tard le plan rapproché d'une prostituée qui s'offre seins nus au regard d'Œdipe (00:32:15). On retrouvera Œdipe avec la fleur rose des jeunes mariés accrochée à son chapeau (00:30:25). En effet, Œdipe est paradoxalement ce personnage symbole de transgression, « rival incestueux aussi bien qu'assassin de son propre père » (p.27). Toutefois, si le désir incestueux est présent dans le texte de Sophocle, il est repris et développé par Pasolini à la lumière des théories freudiennes. Le film met alors en scène les deux éléments principaux du complexe d'Œdipe : le meurtre du père et de manière récurrente l'inceste. Si Sophocle ne faisait voir le meurtre de Laïos qu'à travers un récit (p.38-39), Pasolini le porte à l'écran et ce dans une violence spectaculaire. Dans la tragédie, le rêve d'union avec la mère était formulée par Jocaste elle-même : « Ne redoute pas l'hymen d'une mère : bien des mortels ont déjà dans leurs rêves partagé le lit maternel » (p.45) mais la chambre nuptiale, en raison du dispositif scénique, était inaccessible aux regards du spectateur. Alors que le « lit nuptial » n'est évoqué que par le messager rapportant le suicide de Jocaste (p.55), Pasolini montre dans un plan fixe la chambre des époux (00:51:20) où le lit occupe une place imposante au centre de la pièce. Il va plus loin en transgressant tous les tabous et en entraînant le spectateur qui devient voyeur d'une sexualité interdite (01:13:25). On peut évoquer la répétition des scènes d'amour et ce qu'elles ont de dérangent : on y voit la nudité des corps (01:14:20), Œdipe prend la place du père et se substitue même complètement à celui-ci puisque comme le père du prologue, il allonge Jocaste avant de la recouvrir de son corps. Œdipe appelle enfin Jocaste « mère » avant de lui faire l'amour, assumant ainsi complètement la dimension incestueuse de son désir (01:23:00). Pasolini explore non seulement le désir tabou mais montre l'irreprésentable, la sexualité défendue. Enfin, on peut dire que ce désir tabou touche aussi dans le prologue au corps du père. Il est filmé avec un certain érotisme au moment de la « scène primitive » (00:10:44).

2/ La mise au jour des pulsions

Pasolini s'empare d'un autre apport de la psychanalyse freudienne, la coexistence de pulsions paradoxales chez l'homme, le rôle d'Eros et Thanatos. Il s'approprie notamment le motif de la peste présent dans la tragédie de Sophocle et l'amplifie par la superposition brutale des scènes d'amour et de cadavres (00:53:06 ; 01:01:08). A la sensualité des corps succède la nudité macabre des pestiférés. La caméra détaille les corps en putréfaction dans une succession de gros plans jusqu'à susciter l'écœurement du spectateur. Pasolini met ainsi au jour la dimension mortifère du désir qui culmine peut-être dans le geste ultime d'Œdipe encore voyant, celui de dénuder sa mère pendue. Il dévoile également toute la violence du désir humain. Au désir pour Jocaste se mêle toujours une forme d'agressivité. Jocaste est par exemple empoignée, plaquée contre un mur ou sur le lit (01:12:12)

3/ La représentation de l'inconscient

Dans sa relecture freudienne du mythe, Pasolini se détache de la tragédie, dans laquelle ce sont les dieux qui sont les maîtres des destins humains, pour montrer la toute-puissance de l'inconscient. Il modifie alors à dessein le texte de Sophocle. En effet, chez Sophocle, Œdipe est appelé « enfant supposé » par un homme « pendant un repas, au moment du vin, dans l'ivresse » (p.38), ce qui le décide à partir pour Pythô. Pasolini reprend l'épisode de l'insulte : lors d'une partie de jeu à la palestre où Œdipe triche, il est traité de « fils de la fortune » par son adversaire. Toutefois, ce n'est pas seulement cette insulte qui est le motif de son départ. Il avoue à Mérope et Polybe avoir eu « un cauchemar » (00:18:30) dont il veut comprendre le sens : il veut connaître « la signification de ce rêve » (00:18:59). La quête d'Œdipe se transforme en très freudienne interprétation des rêves. Le motif du rêve contamine d'ailleurs l'ensemble du film, la partie centrale du film pouvant apparaître comme une parenthèse onirique, voire fantastique, insérée dans un cadre réaliste que représenteraient le prologue et l'épilogue. Enfin, le Sphinx devient chez Pasolini l'incarnation de l'inconscient. Contrairement à Sophocle, il ne formule plus d'énigme mais renvoie Œdipe à sa propre énigme : « L'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi » (00:50:13). Ce dernier le refoule physiquement, il le frappe et le tue de son épée en déclarant : « Je ne veux pas savoir, je ne veux pas te voir, je ne veux pas t'entendre » (00:47:28). Comment ne pas voir dans ces paroles une allusion très claire au processus psychanalytique du refoulement ?

III - Portrait de Pasolini en Œdipe : l'appropriation personnelle de la tragédie

1/ Le substrat autobiographique

Pasolini voit en Œdipe un double et livre alors aux spectateurs une relecture très personnelle, voire intime de la tragédie de Sophocle. Le prologue et l'épilogue sont bien plus une réinterprétation de l'enfance et une réflexion de l'auteur sur lui-même qu'une adaptation de la pièce de Sophocle. Les références autobiographiques abondent dans ces deux parties qui se construisent à partir de souvenirs personnels. Même si la borne « Thèbes » apparaît au premier plan dans la première minute du film (00:01:37), le village filmé s'apparente bien plus au village italien de l'enfance de Pasolini dans le Frioul qu'à la ville mythique de la tragédie. Cette identification ne fait pas de doute, elle est même revendiquée par le cinéaste et son plan sur le drapeau italien (00:05:27). Les parents du prologue renvoient à ceux du cinéaste. Ce dernier déclare dans un entretien avec Jean Narboni au *Cahiers du cinéma* : « Quant au pré [...], il correspond plus exactement au pré où ma mère m'emmenait en promenade, lorsque j'étais enfant. Les vêtements (la robe et le chapeau jaune de la mère), je les ai fait reproduire d'après de vieilles photographies. Le costume de l'officier est identique à celui d'un officier des années 30 ». L'épilogue enfin est ancré dans l'Italie contemporaine du tournage du film et le choix de la ville de Bologne comme cadre spatial est particulièrement symbolique car c'est une ville importante pour la formation intellectuelle de Pasolini. Dans le prologue et l'épilogue, le personnage de Sophocle fonctionne alors plus comme une métaphore. La dimension autobiographique s'imisce même dans la partie centrale. Pasolini marque cette dernière de sa présence physique puisqu'il apparaît dans le rôle du grand prêtre (00:56:00) mais surtout il semble teinter la fin de la pièce d'une coloration toute personnelle. Il remplace en effet le personnage d'Antigone par celui d'Angelo, la fille par le garçon, ce qu'on peut interpréter comme une allusion à son homosexualité. C'est même le moment où culmine la confusion entre l'autobiographie et la représentation du mythe car l'acteur jouant Angelo est au moment du film l'amant de Pasolini.

2/ Le portrait d'une génération

En 1967, date de la sortie du film, le mouvement de contestation estudiantine a déjà commencé en Italie. *Œdipe Roi* peut alors apparaître comme une fable qui éclaire le conflit générationnel qui secoue l'Italie de Pasolini et plus largement l'Europe. En effet, la tragédie de Sophocle et le film de Pasolini mettent en scène une lutte contre les pères qui détiennent le pouvoir et ne sont pas prêts à le céder, même s'ils ont pour cela recours à la violence. Laïos, suite aux oracles qui lui prédisaient un fils qui le chasserait du trône en le tuant, se débarrasse du nouveau-né : « *l'enfant, une fois né, trois jours ne s'étaient pas écoulés, que déjà Laïos, lui liant les talons, l'avait fait jeter sur un mont désert* » (p.36) et plus tard « *assène en pleine tête un coup de son double fouet* » (p.39) au voyageur, qui n'est autre que son fils, pour ne pas avoir à lui céder le passage. Œdipe insiste par ailleurs dans son récit sur le fait qu'il a affaire à un « *vieillard* », un « *vieux* » (p.39), donnant ainsi d'emblée un caractère générationnel au conflit. Dans le film, Pasolini reprend le conflit à la croisée des chemins car ce dernier rend visible l'impossibilité pour les pères de céder la place, céder leur place, tout comme le violent désir pour les fils de s'émanciper. Le rire d'Œdipe (00:39:36) qui ridiculise le père paré de tous les signes de l'autorité et de sa barbe grise dans un jeu de champs, contre-champs figure clairement le conflit de générations autour de l'autorité. De même le prologue montre la domination du père dont la première apparition se fait significativement en habit de militaire et est construite sur l'hostilité qui existe entre le père et le fils. Toutefois, on ne peut pas dire que la révolte contre les pères aboutit à une émancipation de l'individu. Si le film peut se voir comme le portrait d'une génération, il est teinté d'un pessimisme certain. La révolte du fils contre l'ordre du père ne débouche que sur la reproduction de ce même ordre. Œdipe devenu roi s'affuble de la même barbe postiche et d'une tiare identique, devenant ainsi la copie de Laïos.

3/ Portrait de l'artiste

Dans un mouvement de réappropriation de la tragédie, Pasolini fait d'Œdipe son double non seulement dans une perspective autobiographique mais aussi dans une perspective artistique. Pasolini invente une scène par rapport à la tragédie de Sophocle : Angelo, personnage ajouté, remet à Œdipe aveugle une flûte (01:34:12) et dans l'épilogue, on voit Œdipe jouer de cette même flûte sur les marches d'un parvis d'église (01:35:13). Expulsé de la cité, il perd son statut de roi mais semble accéder à un nouveau statut, celui de poète. Comme Sophocle dans *Œdipe à Colone*, Pasolini évoque l'errance d'Œdipe mais celle-ci semble celle du poète qui vit désormais à l'écart des hommes. Cet Œdipe artiste est aussi un reflet de Pasolini poète.

Conclusion

Pasolini est un lecteur fidèle de Sophocle. Tout son film témoigne de son respect pour la pièce : il exhibe les emprunts qu'il fait à cette dernière et même les écarts qu'on peut relever comme la transmodalisation¹ (le passage d'un genre à l'autre, ici du théâtre au cinéma) et la transposition montrent encore la relation étroite qu'entretiennent la tragédie et le film. Cependant, le film dépasse la simple « *illustration respectueuse* », comme le signalait Henri Chapier. Œdipe devient le parangon de l'homme moderne, celui aux prises avec une fatalité nouvelle que la psychanalyse nomme l'inconscient. Pasolini va même plus loin dans l'actualisation du mythe et s'approprie totalement la figure œdipienne. A travers son film, c'est son Moi qu'il porte à l'écran. Œdipe devient un double, presque un Doppelgänger -une ombre dont on ne peut se défaire-. Pasolini se détache du texte de Sophocle et ajoute une nouvelle dimension au mythe : le cinéaste comme le personnage ont en partage la condition de poète.

Étude 1 : Prologue [DVD chapitre 1, 00:01:25 à 00:10:04]



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Étude 1 : Prologue [DVD chapitre 1, 00:01:25 à 00:10:04]

Question directrice : Quelle image de l'enfance Pasolini présente-t-il dans ce prologue ?

I - Une enfance vécue

Pasolini a revendiqué la dimension très autobiographique et intime de ce prologue. On a en effet une plongée dans l'enfance qui est celle du cinéaste. Dès lors, le prologue se veut aussi reconstitution d'un passé personnel où les souvenirs d'enfance de Pasolini sont retravaillés pour libérer à l'écran la puissance évocatoire de l'enfance.

1/ L'ancrage autobiographique

Pasolini confie dans un entretien les réflexions suivantes : « la différence profonde entre Œdipe et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique. Dans Œdipe, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Œdipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. » (Cahiers du cinéma n°192, entretien avec Jean Narboni).

Un cadre spatio-temporel autobiographique : Un spectateur averti reconnaîtra alors dans le prologue le cadre spatio-temporel de l'enfance de Pasolini : un village italien dans les années 30 que les plans successifs du début du film évoquent avec un effet de resserrement. On a d'abord un plan d'ensemble extérieur sur la ville (00:01:44), puis un plan large sur la façade de la maison (00:01:47), et enfin plus rapproché sur une fenêtre de cette maison (00:01:56). Par ce trajet de la caméra, Pasolini nous introduit dans un univers de plus en plus intime : du village de l'enfance à la maison de l'enfance jusqu'à la chambre de la naissance.

Un prologue réaliste : Par ailleurs, autant les costumes de la partie mythique auront un caractère composite et presque carnavalesque en s'affichant comme un mélange d'éléments africains, polynésiens, aztèques, comme un défilé de barbes postiches et de couvre-chefs aussi insolites que de taille démesurée, autant les costumes du prologue témoignent d'un soin de la reconstitution historique. La musique militaire, la présence de soldats passant devant la maison redoublée par la statue patriotique (00:01:45) préparent l'apparition du père dans son costume d'officier (00:05:54) « qui est identique à celui d'un officier des années 30 » (Cahiers du cinéma n°195, entretien avec Jean-André Fieschi). Au réalisme historique s'ajoute enfin une volonté de reproduire une réalité toute personnelle : le costume de la mère est en effet la reproduction d'une photographie familiale.

2/ Une immersion dans la vision de l'enfant

La caméra subjective : Pour faire surgir le monde de l'enfance, le rendre sensible, Pasolini choisit de restituer la vision de l'enfant. La caméra devient subjective, épousant le regard du petit garçon, comme la séquence de jeu dans le pré. Le cinéaste a notamment recours à la focale courte et aux objectifs déformants. Ainsi la main de la mère ou encore son pied prennent une dimension démesurée (00:02:40 et 00:02:44). Pasolini multiplie les plans subjectifs qui nous immergent dans la perception du bébé. Le réel devient par exemple morcelé car perçu au niveau du regard du nourrisson étendu sur une couverture. Nous ne découvrons d'abord pas des individus mais une vision parcellaire constituée d'un chapeau (00:02:26), de mains et de pieds (00:02:36), ce que le bébé, de sa position allongée, peut saisir du monde extérieur. Ces gros plans ou plans resserrés placent la caméra au niveau du regard de l'enfant, tout comme le panoramique rapide qui suit la cime des arbres (00:04:33) ou les plans qui cadrent le visage de la mère, lui-même encadré par les peupliers.

Le monde extérieur modelé par le regard enfantin : Enfin, Pasolini restitue un paysage subjectif. Il saisit notamment la sensation de vertige qui étreint le bébé dans le pré transformé en un espace mouvant grâce à un panoramique à 360°. De même, la scène du feu d'artifice est filmée du point de vue de l'enfant et le choix de la contre-plongée, la bande-son qui amplifie le bruit des explosions signalent ce que ce spectacle peut avoir d'inquiétant, voire de totalement effrayant pour un enfant tiré de son sommeil.

II - Une enfance mise à distance

Pasolini retravaille le matériau autobiographique dans ce prologue afin de proposer de sa propre enfance une vision synthétique et analytique, influencée par les théories freudiennes. Le monde de l'enfance devient une série de souvenirs et de sensations, comme la caméra subjective semblait l'indiquer, et revient au cinéaste la tâche de l'analyser et d'en révéler la dimension traumatique.

1/ Une naissance spectacle

Le surcadrage : la naissance est véritablement mise en scène. Le cadre spatial est présenté comme un décor grâce au procédé du surcadrage. La scène est observée de l'extérieur, la caméra étant placée derrière la fenêtre : le cadre de la fenêtre oriente le regard du spectateur et se trouve même redoublé au premier plan par la grille de fer forgé qui arrête le regard (00:02:03). Il en résulte une mise en abyme car le spectateur est clairement renvoyé à son statut par la présence de la fenêtre – qui redouble la caméra- entre la scène et lui.

Une scène muette : on n'entend ni les cris de la mère ni ceux du nouveau-né, la scène reste alors assez énigmatique. On ne voit pas le regard que la mère porte sur son nouveau-né, aucune émotion ne transparait. Seul le geste théâtral de présentation du nourrisson nous permet d'identifier –sans le recours à la parole- qu'il s'agit d'un garçon (00:02:09).

La mise à distance : Pasolini donne à voir « sa naissance » mais de l'extérieur. On a donc une mise à distance de l'intime, le prologue devient pour le cinéaste une tentative d'auto-analyse.

2/ Une reconstruction

Une vision synthétique : le prologue qui ne traite que de l'enfance est relativement court. D'une durée de 11 minutes, il ne se veut donc pas exhaustif. Les souvenirs sont choisis et retravaillés pour donner à l'écran une vision synthétique de l'enfance. Ils sont concentrés en quatre séquences qui représentent les quatre moments clés de l'enfance. Il y a d'abord celui de l'origine avec l'accouchement, puis sont développés le rapport à la mère et le rapport au père -les deux séquences fonctionnant comme des antithèses- et enfin Pasolini reconstitue le traumatisme.

Une vision elliptique : comme le prologue propose une vision synthétique, il est par conséquent construit sur le principe de l'ellipse temporelle. A chaque séquence, succède –de manière volontairement abrupte- un nouvel âge de la petite enfance afin de donner une vision globale au spectateur.

3/ Une relecture freudienne :

Si Pasolini isole des moments de son enfance, c'est pour en dévoiler la portée signifiante à la lumière des théories freudiennes. En effet, les étapes de la petite enfance que Pasolini nous donne à voir par le montage du film correspondent à celles analysées par la psychanalyse. Le cinéaste révèle le monde fantasmatique infantile, c'est même son propre complexe d'Œdipe qu'il met en images.

La figure du père : sur le prologue pèse le poids de la figure paternelle. Si l'apparition physique du père est retardée (00:05:53), elle est donnée à voir sous la forme de substituts pour montrer son omniprésence. C'est d'abord un thème musical que Pasolini va développer et qui va parcourir le prologue : l'entrée dans le film se fait en effet non par l'image mais par la bande-son qui laisse entendre une musique militaire pendant le générique. Puis, ce sont des militaires qui traversent de part en part l'image dans un plan fixe (00:01:45). Leur présence est redoublée par une statue patriotique qui orne la place. En arrière-plan se dresse significativement la maison familiale. L'entrée en scène du père théâtralise ce que Freud identifie comme une rivalité, une jalousie entre le père et le fils. Le jeu de regards saisi par des gros plans et l'alternance de champ-contre-champ dévoile l'hostilité entre les deux personnages (à partir de 00:06:00, puis 00:06:11 puis 00:06:46). Si Pasolini reprend l'idée freudienne d'un conflit originel entre le père et le fils qui se joue dans l'enfance, il se détache de l'interprétation psychanalytique en soulignant que le père est l'initiateur de la rivalité. Les intertitres, procédés du cinéma muet, formulent sans ambiguïté l'absence d'amour paternel. Les pensées du père sont ainsi formulées : « *tu es né pour prendre ma place dans ce monde, me rejeter dans le néant, me voler ce qui m'appartient. C'est elle que tu me voleras en premier. D'ailleurs tu me voles déjà son amour* ». Le père est celui-là même qui cherche en premier à évincer le fils. La menace qu'il représente culmine dans le geste final qui clôt le prologue : le père empoigne violemment le fils par les pieds. On peut voir dans cette scène la volonté du père de se débarrasser du fils et c'est significativement le moment du basculement dans le mythe.

La figure maternelle : le complexe d'Œdipe, expliqué par Freud, met la mère au centre du conflit entre le père et le fils. Pasolini, dans ce prologue, évoque l'amour fusionnel de la mère et du fils dans de nombreuses scènes dont le père est absent et donc exclu. L'amour du fils est également rendu sensible dans la manière dont la mère est filmée. Le cinéaste saisit en effet la vitalité de la mère dont on entend le rire et dont on voit la démarche légère et rapide (00:06:38), mais aussi sa beauté. La mère est un objet de désir tant pour le fils que pour le père. On peut ainsi interpréter les pleurs du petit enfant sur le balcon comme une expression de la peur de l'abandon mais aussi comme celle de la frustration car l'enfant est exclu de la fête (00:08:50). En effet, la mère est

séduisante mais le petit garçon est totalement exclu de cette scène de séduction. Ce dernier voit le couple formé par ses parents se découper en ombre chinoise.

La « scène primitive » : à la scène du bal qui signifie à l'enfant son exclusion du jeu de séduction, succède une scène fondatrice, ce que Freud appelle la *Urszene*, « scène primitive ». Il s'agit d'une expérience infantile traumatisante, celle des rapports sexuels de parents, observée ou fantasmée et toujours interprétée par l'enfant en termes de violence exercée par le père. Pasolini met en images cette définition. La caméra s'attarde sur le visage de l'enfant réveillé (00:09:40) grâce un gros plan. Elle nous montre ensuite par un contre-champ ce que l'enfant regarde : l'embrasement éclairé de la porte, seuil de l'espace interdit, la chambre conjugale. Suit la scène d'amour entre les parents. La « scène primitive » constitue une véritable cassure : la caméra se déplace à l'extérieur de la maison pour, dans un plan général, donner une nouvelle vision du pré qui devient obscur et vide (00:10:06). Elle est présentée comme d'autant plus traumatique qu'elle s'achève par le geste violent et symboliquement castrateur du père (le petit garçon est saisi par les chevilles). Le son strident de la flûte accentue cet effet.

III - Une enfance mythifiée

1/ Une idéalisation

Pasolini recrée le monde de l'enfance, laisse entrevoir son fort attachement pour celui-ci et partant le mythifie. Pour le spectateur, la citation d'un autre grand nostalgique de l'enfance, Antoine de Saint-Exupéry résonne alors : « *L'enfance, ce grand territoire d'où chacun est sorti ! D'où suis-je ? Je suis de mon enfance comme d'un pays* ».

Le rapport à la mère : la toute petite enfance est idéalisée car elle est le temps d'une intimité douce et fusionnelle avec la mère. En témoigne la scène dans laquelle Pasolini montre la mère de dos portant affectueusement son enfant (00:03:08), ils sont seuls dans la nature; les deux personnages sont filmés de loin dans un plan d'ensemble afin de souligner leur isolement (00:03:14). La scène enfin est baignée de couleurs douces. Lui succède une scène centrale du prologue, celle de l'allaitement, particulièrement longue, filmée dans une alternance de champ et contre-champ et dont Pasolini saisit toute la sensualité. La caméra montre l'abandon total de l'enfant tétant goulument le sein de sa mère (00:03:33). La cristallisation de l'amour du fils pour la mère prend donc sa source dans l'enfance.

Idéalisation du monde de l'enfance : le pré est le décor essentiel de l'enfance heureuse. Lieu du jeu, de la satisfaction des appétits autant physiologiques qu'affectifs, de la proximité physique, il apparaît comme une sorte de paradis. En effet, il peut être vu comme un prolongement du giron maternel, d'autant que la caméra épouse le point de vue de l'enfant dans un large panoramique. Entouré d'arbres, il acquiert une dimension matricielle.

2/ Une réécriture moderne et personnelle d'Œdipe

Une mythification de l'histoire personnelle : le prologue n'est pas une entité autonome sans lien avec le reste du film, et notamment avec la partie mythique. Il prend tout son sens à la lumière de la tragédie de Sophocle. Pasolini l'avoue lui-même dans un entretien : « *Je raconte ma vie, mythifiée bien sûr, rendue épique par la légende d'Œdipe* » (*Cahiers du cinéma* n°192, entretien avec Jean Narboni). Cette inscription dans le mythe est signalée dès l'ouverture du film puisqu'on a un gros plan sur la borne sur laquelle on peut lire « *Thèbes* » (00:01:38). L'Italie de l'enfance et la Grèce antique se rejoignent alors. Pasolini lui-même se représente en Œdipe. L'enfant du prologue est saisi aux chevilles par son père. Sans transition, surgissent l'espace désertique de la partie mythique et un enfant suspendu à un bâton. Il ne fait aucun doute pour le spectateur qu'il s'agit d'Œdipe, dont le nom signifie « *pieds enflés* », et qui a eu les « *talons liés* » (p.36) pour être abandonné aux animaux sauvages. La juxtaposition des deux séquences favorise l'association de l'enfant du prologue censé représenter Pasolini et du personnage mythique d'Œdipe.

La circulation des motifs : On peut relever de nombreux échos avec la partie mythique. On observe ainsi une circulation des motifs, dont celui du soleil aveuglant ou du personnage qui se cache les yeux (00:06:23 et 00:10:53). Les objets du prologue traversent aussi tout le film. La robe de soirée de la mère avec son agrafe rappelle celle de la Jocaste mythique, tout comme sa robe de nuit bleu roi annonce la robe royale. Enfin, on reconnaît un jeu de reprises de scènes du prologue dans la partie mythique. Le pré du palais rappelle celui de la première partie du film. Comme la mère y courait avec les jeunes filles dans une apparente insouciance, Jocaste y joue avec ses suivantes et dans une même gaité. La scène d'allaitement trouve aussi un écho dans un jeu de déplacement. Œdipe est couché sur les genoux de Jocaste. La caméra saisit alors dans un gros plan subjectif en contre-plongée le visage de Jocaste. Cette vision parcellaire rappelle celle du visage de Silvana Mangano, tenant le bébé dans ses bras. Dans les deux scènes, la femme se fait maternelle : elle est celle qui reconforte en nourrissant puis en dispensant des paroles rassurantes.

3/ L'inscription tragique au cœur du prologue :

Le prologue est traversé par une inquiétude et une angoisse profondes qui introduisent d'emblée une tonalité tragique. Le cinéaste donne à voir la peur de l'abandon chez l'enfant à différents âges : le bébé sur sa couverture dans le pré d'abord, puis l'enfant sur le balcon et dans l'obscurité, exclu des festivités. Ces scènes préparent l'abandon véritable d'Œdipe dans les montagnes.

On évoquera aussi la longue scène muette dans le pré : le long regard caméra est troublant. Jocaste semble à la fois fixer le spectateur et être absorbée dans une vision. Sur son visage se lisent en effet des émotions contradictoires, la joie et la sérénité d'abord puis la tristesse et l'angoisse comme si elle entrevoyait le destin à venir. Ce mélange de sentiments est répété dans la scène où la mère regarde avec gravité son mari avant de s'éloigner gaiment en courant. Pasolini rend la figure maternelle énigmatique mais aussi profondément tragique car on devine que l'insouciance affichée cache le plus grand désespoir, comme le révélera la partie mythique. C'est en effet après une scène de jeu que Jocaste se suicide.

Les thèmes musicaux : avec les sons, ils sont des vecteurs du mythe et du tragique. En effet, des sons traversent le film et relient le prologue et la partie mythique. On peut évoquer le bruit des cigales dans le pré de l'enfance et celui de Thèbes, les pleurs de l'enfant qui fusionneront avec le cri d'Œdipe se crevant les yeux. Les différents thèmes musicaux entendus dans le prologue seront également dans tout le film. C'est le cas du quatuor en ut majeur de Mozart qui se substitue à toute parole lors de la scène de l'allaitement. Ce quatuor est aussi connu sous le nom de Dissonances, le titre même est un indice du tragique car il introduit une faille au cœur de cette scène. Il est repris par exemple lors de l'arrivée d'Œdipe à Thèbes, arrivée qui scelle le destin tragique du héros, et dans l'épilogue. Enfin, le son de la flûte domine tout le film. Le spectateur l'entend pour la première fois à la fin du prologue, le bruit strident de cet instrument fait même le lien entre la première partie et la partie mythique qui se succèdent sans autre forme de raccord. On peut noter l'évolution du thème musical de la flûte entre le prologue et le dénouement. Si le son strident initial scande les différentes étapes du parcours d'Œdipe vers l'issue tragique, il est remplacé à la fin par une mélodie plus épurée, c'est celle que jouera l'Œdipe de l'épilogue.

Le prologue pourrait sembler à l'écart d'*Œdipe Roi*. Il peut se lire comme en marge du texte de Sophocle car il est vrai que Pasolini choisit de représenter sa propre enfance du point de vue de l'enfant qu'il a été. Toutefois, la figure œdipienne surgit au cœur de ce prologue à la fois dans sa dimension freudienne (car Pasolini révèle les traumatismes de l'enfance et raconte son complexe d'Œdipe), et dans sa dimension mythique. Ce qui semblait un prologue en dehors de la tragédie contient en germe toute la partie mythique.

Etude 2 : Le meurtre de Laïos [DVD chapitre 1 ; 33:02 – 41:35]



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Etude 2 : Le meurtre de Laïos [DVD chapitre 1 ; 00:33:02 – 00:41:35]

Question directrice : Comment le cinéaste met-il en scène la fatalité tragique en montrant un parricide amené non par un enchaînement explicable, mais par les forces supérieures que sont l'inconscient et le destin ?

Cette séquence importante est la première (et la seule) rencontre d'Œdipe avec son père, mais elle fait écho à la scène où le père du prologue menaçait l'enfant en lui agrippant les pieds. Dans la partie mythique, le pendant du face-à-face avec Laïos est la première rencontre avec Jocaste, après la mort du Sphinx : Laïos et Jocaste y apparaissent tous deux en majesté sur un char, et Œdipe a avec chacun un échange de regards intenses et muets. Mais la séquence du parricide se démarque par sa durée et sa tension dramatique.

La scène est à la fois montrée ici, et plus tard racontée à Jocaste par Œdipe furieux (« *l'homme qui m'avait insulté avec tant d'arrogance, avec la détermination de me montrer sa supériorité !* », 01:23:57). Dans la pièce, lorsqu'Œdipe raconte cette scène, Laïos est évoqué de manière plus neutre par les termes « *le vieillard* », « *le vieux* ».

Chez Sophocle, le meurtre de Laïos est la première souillure d'Œdipe. Mais l'enchaînement des faits est expliqué : Œdipe a d'abord été provoqué par Laïos, qui l'a maltraité et considéré comme un inférieur, se rendant ainsi coupable d'une forme d'abus de pouvoir ou d'*hybris*, et Œdipe a répondu, mais de manière disproportionnée. Pasolini, lui, supprime l'enchaînement logique de l'épisode et en tire une longue séquence dont se dégage une forte impression d'étrangeté.

I – Une hostilité immédiate

Pasolini ne cherche pas à mettre en scène un différend entre Œdipe et Laïos : leur hostilité est donnée d'emblée. La scène de parricide tire sa force du fait qu'elle n'est pas motivée. Contrairement à Sophocle qui dans toute sa pièce cherche à combler les silences du mythe en justifiant l'enchaînement des faits pour donner aux héros de sa tragédie une conduite logique et vraisemblable, Pasolini revendique les béances du matériau mythique, ne donne aucune explication et s'en tient à l'essentiel : Œdipe tue Laïos et ses serviteurs à un carrefour.

1/ Deux figures que tout oppose

Œdipe, en blanc, marche seul et tient pour se protéger du soleil un rameau semblable à ceux des suppliants. Face à lui, Laïos, barbe et cheveux gris sur une tunique noire, est assis sur un char tiré par des ânes et entouré de serviteurs armés et casqués. Les deux personnages s'opposent donc par leur âge, par leur manière de voyager, par les couleurs qu'ils portent et, à première vue, Œdipe semble plutôt vulnérable face à l'équipage imposant du roi de Thèbes.

Chaque homme menace l'autre en brandissant un objet dont la forme évoque un symbole phallique : le glaive allongé pour Œdipe, la haute couronne pour Laïos. Ces attributs de pouvoir et de domination indiquent que la scène peut être lue sur un plan symbolique comme une lutte pour asseoir sa virilité et « castrer » l'autre : on voit nettement la couronne basculer quand Œdipe frappe son père (00:39:49).

2/ La haine au premier regard

Leur hostilité s'exprime dès le premier contact visuel : un intense échange de regards muets suffit à la communiquer à l'adversaire et au spectateur. Le père et le fils semblent se reconnaître, comme s'ils s'étaient déjà vus ; le plissement des yeux d'Œdipe redouble le mouvement du spectateur, qui doit regarder attentivement Laïos pour discerner sous la barbe les traits de l'acteur du prologue. Cette reconnaissance partagée concourt à faire adopter au public le point de vue d'Œdipe dans cette séquence. Lors de la première rencontre avec Jocaste, filmée sensiblement de la même façon, c'est l'attirance qui sera exprimée par des regards semblables.

La scène est structurée par le champ/contre-champ (00:23:18), manière de souligner l'affrontement par le montage. La façon dont ils se défient du regard sous les yeux d'un troisième homme, qui plus est dans un paysage désertique, n'est pas sans rappeler le traditionnel duel du western. Il n'y a aucun plan d'ensemble montrant Œdipe et Laïos face-à-face, avec leur position exacte dans l'espace : le montage ne les réunit jamais et pose donc l'hostilité entre eux comme une donnée de départ, absolue.

3/ Une place pour deux

Le père et le fils se rencontrent sur une route étroite, où deux chemins se rejoignent en un embranchement que l'on est tenté d'interpréter comme une image du sexe maternel. Sur cette route, il semble évident à l'un comme à l'autre qu'il n'y a de place que pour l'un des deux ; les mots du père et la réaction du fils le soulignent.

Là encore, Pasolini ne cherche pas à donner une explication vraisemblable : Œdipe pourrait matériellement très bien passer à côté de Laïos, le propos est ailleurs. Cette image représente de manière spatiale la manière dont Œdipe prend la place de Laïos dans les générations, sur sa branche de l'arbre généalogique.

4/ Un enjeu de pouvoir

La scène oppose le rire du voyageur au silence et à la gravité du roi (00:39:39). La dérision renverse littéralement le pouvoir, pouvoir du souverain (Laïos arbore les attributs de la royauté) et pouvoir du père (même si Œdipe l'ignore, Laïos est marqué comme père car il est joué par l'acteur du prologue). Pasolini donne au parricide une coloration à la fois sociale (Œdipe renverse le détenteur d'un pouvoir oppressif) et freudienne (Œdipe et Laïos se sont semble-t-il reconnus).

L'enjeu de pouvoir se traduit aussi dans l'espace. A l'horizontalité des meurtres des serviteurs, qui évoluent comme Œdipe au sol et meurent tous dans les cris, s'oppose la verticalité du meurtre de Laïos : sa mort a lieu en hauteur, sur le char, dans un grand silence, et la position de surplomb passe très nettement du père au fils.

La scène du meurtre est marquée par l'opposition entre plongée et contre-plongée. Le plan en plongée sur le visage de Laïos mort adopte une fois de plus la perspective d'Œdipe et souligne que le rapport de force a changé ; le fils est maintenant penché sur le père (00:40:19). Le crâne de Laïos se découpe sur la grande roue du char (00:40:06), qui peut apparaître comme une image de la roue de la fortune et une allusion aux derniers mots du Chœur dans la pièce. L'auréole dont Laïos est ainsi paré n'est pas non plus sans rappeler la croix que l'on discerne derrière Jocaste pendue (01:31:46) : peut-être faut-il voir dans ces symboles christiques une nouvelle preuve du syncrétisme de Pasolini, et une sanctification paradoxale des parents morts.

II – Une séquence cauchemardesque alliant violence et étrangeté

Dans cette longue attente du parricide nettement bornée par des fondus, Pasolini plonge le spectateur dans un monde mystérieux où il perd ses repères. Il ne fait pas appel à notre raison pour comprendre cette scène où Œdipe lui-même semble mû par des forces qui le dépassent.

1/ Etrangeté de la tactique d'Œdipe

Face aux gardes de Laïos qui l'attaquent, Œdipe fait volte-face et se met à courir ; ses adversaires ne le suivant pas tous à la même vitesse, il peut les combattre un par un. Si cette tactique ressemble beaucoup à celle d'Horace, elle rappelle aussi celle de Médée fuyant la Colchide avec Jason (pour gagner Corinthe, cette fois) : se sachant poursuivie par son père, elle démembrer son propre frère et jette les morceaux sur la route à intervalles réguliers pour ralentir ses poursuivants, obligés de les recueillir. Un an après *Œdipe*, en adaptant *Médée*, Pasolini tire de cette scène une séquence rappelant le meurtre de Laïos par son décor et sa dimension sanglante et répétitive.

La structure de la scène est marquée par des allers-retours, des temps morts et des répétitions qui déroutent le spectateur et évoquent la temporalité du rêve. Ce sentiment est renforcé par les visages casqués, donc masqués, des serviteurs de Laïos qui paraissent interchangeable tant qu'Œdipe ne leur découvre pas le visage. La gestuelle apparaît à la fois simplifiée et amplifiée, comme dans l'esthétique du muet (00:34:41).

On peut voir dans les allers-retours d'Œdipe une dernière tentative désespérée pour échapper à un destin inéluctable. Par sa course dans deux directions opposées, il semble tantôt poursuivi, tantôt poursuivant : tout se passe comme s'il voulait avant chaque meurtre fuir à toutes jambes, pour être finalement repris par la force qui le pousse vers Laïos.

2/ Corps et cris

Après les quelques mots de Laïos, le silence s'installe ; des manifestations de l'inconscient et du corps viennent prendre la place du langage. Les meurtres d'Œdipe sont scandés par un hurlement qui possède toute la dimension primitive, barbare et asociale du cri ; Pasolini filme là la force de la pulsion pure. Les cris et les gémissements des victimes lui répondent.

Le sang est très présent dans la séquence (à la gorge, aux jambes des soldats, dans la bouche de Laïos, sur l'épaule d'Œdipe...). Pasolini met en scène des corps souffrants, pliant sous la douleur, la chaleur ou la fatigue, elles-mêmes rendues sensibles par une bande-son plus riche que dans le reste du film (essoufflement, pas, coups...).

3/ Une scène choquante

La variété des meurtres (glaive dans le ventre, dans la gorge, étranglement, jets de pierres...) donne lieu à un spectaculaire étalage de cruauté. Œdipe tue des hommes innocents et visiblement plus faibles que lui malgré leurs armes, comme le montrent la beauté et la grande jeunesse de celui dont il découvre le visage.

La scène n'est pas non plus dénuée d'un certain érotisme dû au jeu des regards, à la présence des corps, à leurs contacts et aux jambes dénudées des serviteurs, notamment lorsqu'Œdipe s'assied sur un jeune homme allongé (00:36:20).

4/ Une lenteur troublante

Face à un tel déchaînement de violence, le spectateur pourrait croire à un bref accès de folie meurtrière. Mais le rythme de la séquence reste ostensiblement lent, avec des à-coups : du temps s'écoule entre les assauts, Œdipe reprend ses esprits mais persiste toujours dans son dessein.

Comme pour montrer que son personnage n'est pas simplement devenu fou, Pasolini prend soin de nous montrer à la fin de la scène l'attitude paisible des ânes de Laïos : Œdipe n'a pas cherché à leur faire de mal. Seuls l'intéressaient Laïos et ce qu'il représente.

Comme souvent, cette scène s'adresse donc à un spectateur averti (il faut comprendre qui est Laïos et pourquoi Œdipe le tue) et demeure irréductiblement déroutante, effrayante même. Depuis le début du film, le spectateur commence à connaître Œdipe, il s'est identifié à lui, à son malheur, et soudain il ne le reconnaît plus et ne comprend pas bien son geste : c'est qu'Œdipe obéit à la fois à son inconscient et à son destin.

III – Portée symbolique et marque du destin

Si Pasolini nous plonge ici dans un univers étrange, il le sème cependant de symboles qui permettent de comprendre que la scène porte le sceau de la fatalité. On ne peut pas expliquer l'acte d'Œdipe, parce qu'il est ici le jouet de forces qui le dépassent, dieux, inconscient ou destin. Le parricide n'est pas amené logiquement, Œdipe le commet parce que c'est son destin : de là naît le tragique.

1/ Le cadre

Le meurtre de Laïos se produit dans un lieu hautement symbolique. Le carrefour sur la route souligne qu'Œdipe est à un moment crucial de son existence, littéralement à la croisée des chemins, tandis que la borne « *Thèbes* » des premières images marque d'un repère à la fois spatial et temporel la route qui symbolise sa vie.

Le désert à l'épais silence rompu seulement par les cris et les bruits de ferraille renforce l'isolement d'Œdipe et de Laïos.

2/ Brouillage du temps

Un certain nombre de repères temporels sont bousculés, annonçant le fait que le parricide bouleversera l'ordre du Temps et amènera paradoxalement Œdipe à perdre sa place dans les générations pour avoir refusé de céder le passage à son père. Le visage de Luciano Bartoli (Laïos/le père du prologue) traverse les époques d'une manière d'autant plus troublante que le contraste de son visage avec la fausse barbe blanche juxtapose jeunesse et vieillesse.

D'autre part, sous sa chevelure argentée, lui-même semble avoir sensiblement le même âge qu'Œdipe : l'ordre des générations semble déjà brouillé. De même, le serviteur qui se cache a auparavant été vu exposant l'enfant, mais il n'a pas vieilli. Quant au garde qu'Œdipe tue en dernier, il a encore les traits tendres d'un adolescent et semble comme déplacé dans cette scène sanglante.

3/ Le témoin caché

Le meurtre de Laïos est observé par le serviteur au visage découvert qui a pu s'enfuir. Son témoignage sera crucial, le spectateur le pressent déjà : on devine que le destin d'Œdipe est scellé, car on sait que l'homme qui a survécu est aussi celui qui a exposé l'enfant (ce que Pasolini ne prend pas la peine de justifier) et qu'il connaît à la fois l'identité du jeune homme et celle de Laïos.

Le motif du regard fatal est encore appuyé par le fait qu'Œdipe, plusieurs fois aveuglé par le soleil au moment de tuer, conserve le casque du dernier serviteur. Celui-ci arbore deux trous en forme d'yeux et constitue une annonce discrète de la future cécité d'Œdipe, en même temps qu'une illustration de son manque de clairvoyance. Peut-être y-a-t-il là également un souvenir personnel : Pasolini racontait souvent en interview que l'épisode traumatisant à l'origine de la dégradation de sa relation avec son propre père avait été l'administration brutale d'un collyre douloureux.

4/ Accomplissement du destin

La lumière qui aveugle Œdipe au moment du parricide (00:39:57) est la même que celle qui jaillissait lors de son annonce par la Pythie (00:24:46) ; c'est aussi le même rire qui accueille Laïos et la prophétie de Delphes. Le motif de l'aveuglement pèse de plus en plus sur Œdipe : le dernier plan, sur le soleil, se rapproche du fondu au blanc (00:41:34), alors que la séquence s'ouvrait sur un fondu au noir (00:32:01). Ces deux images opposées assurent l'unité de la séquence tout en soulignant le passage des ténèbres de l'ignorance à un aveuglement encore plus dangereux une fois que la prophétie est consommée.

C'est seulement après le parricide que la musique fait son retour à travers le thème du destin (flûte et percussions). Ce dernier vient marquer l'accomplissement de la malédiction et la poursuite du voyage solitaire d'Œdipe.

Il s'agit donc ici d'une séquence cruciale dans l'économie générale du film. Exceptionnellement longue, elle frappe le spectateur par son rythme lent et par sa violence, et a de quoi dérouter le public le plus averti. Cette première souillure d'Œdipe est filmée comme un véritable coup du destin, que même la fuite ne peut éviter. Si le cinéaste est globalement fidèle à Sophocle, l'influence de la psychanalyse et des théories de l'inconscient est également palpable.

Cette séquence est typique de l'esthétique de Pasolini dans la mesure où elle met en scène un moment décisif en se passant presque entièrement de mots, quitte à accentuer une gestuelle inspirée du muet ou d'autres genres. Comme souvent, il utilise aussi le montage d'une manière à la fois frappante et personnelle, ostensiblement artificielle, en recourant par exemple à des champ/contre-champ très contrastés ou à un jeu appuyé de plongée et de contre-plongée.

Etude 3 : Le destin s'accomplit [DVD chapitre 8 ; 01:26:22 à 01:35:04]



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

Etude 3 : Le destin s'accomplit [DVD chapitre 8 ; 01:26:22 à 01:35:04]

Question directrice : Quels sont les signes de l'accomplissement du tragique dans cette séquence ?

Cette séquence, qui constitue la fin de la partie mythique du film de Pasolini (01:26:22 à 01:35:04), correspond aux trois derniers épisodes de la tragédie. Tout en restant globalement fidèle au texte tragique, Pasolini transforme en scène une partie de ce qui était un récit chez Sophocle et qui constitue l'acmé du drame : le spectateur voit le corps de Jocaste pendue ainsi que le geste d'Œdipe qui se crève les yeux. Ces actions, qui suscitent l'effroi du spectateur, sont pourtant celles dont il attend la réalisation depuis le début de l'œuvre et dont de nombreux éléments lui ont annoncé la réalisation imminente. Quels sont les signes de l'accomplissement du tragique dans cette séquence ?

I - Les échos, indices d'un destin prédit de longue date

Cette séquence multiplie les échos avec les scènes du début du film, donnant ainsi à entendre qu'un trajet se boucle, que le destin annoncé se réalise.

1/ Les retrouvailles des deux bergers : de l'échange muet à l'interrogatoire

- La rencontre entre les deux bergers (le serviteur thébain et le messager corinthien) conduit le spectateur à se remémorer leur première rencontre dans le désert, rencontre qui scella le destin d'Œdipe : l'un des serveurs renonça à lui donner la mort, l'autre le sauva en l'emportant à Corinthe ; rencontre muette, les deux hommes se contentant d'un échange de regard (00:12:08).

- La seconde rencontre est également décisive pour Œdipe : elle constitue le moment de la révélation de son identité et donc de son inceste. A l'inverse de la première, elle comporte un long dialogue qui s'apparente à un interrogatoire (01:28:31). Le serviteur thébain doit y rendre des comptes : c'est paradoxalement parce qu'il a renoncé à tuer l'enfant, parce qu'il a eu pitié de lui, qu'il est traité comme un coupable par Œdipe. On passe ainsi d'une rencontre qui sauve l'enfant à une rencontre qui va révéler la culpabilité de l'adulte.

2/ Les mots du père dans la bouche du fils : « Bada ! Bada ! »

- Œdipe menace avec une rare violence le berger qui refuse de dire ce qu'il sait : « *Bada ! Bada !* », « *Prends garde, Prends garde !* » (01:29:01). Devant le refus du vieil homme, il appelle ses gardes pour l'obliger à parler. L'affrontement est on ne peut plus inégal : un souverain et ses gardes contre un homme seul.

- Il fait écho à une autre scène d'affrontement inégal, celle qui opposa Œdipe à Laïos et ses gardes. La violence avec laquelle Œdipe hurle face au vieux serviteur rappelle la violence des cris de Laïos. De manière très symbolique, les mots prononcés par le roi Œdipe sont les mêmes que ceux qui furent hurlés par le roi Laïos sur le char à la croisée des routes : « *Bada ! Bada !* » : « *prends garde, prends garde !* » (00:34:55). Par une forme d'ironie tragique, celui qui dit à l'autre de prendre garde est paradoxalement celui sur qui s'abat la fatalité : c'est le père qui meurt sous les coups d'Œdipe, et c'est Œdipe qui découvre son crime par la bouche du vieux Thébain.

3/ Les jeux des femmes et le regard caméra : fin du temps de l'innocence

- Mais l'effet de bouclage le plus visible est sans doute celui qui concerne Jocaste. Tandis qu'Œdipe interroge le vieux serviteur, Jocaste passe un moment au jardin avec ses suivantes : jeux, courses et rires. Ce moment évoque le temps de l'innocence, celui d'avant la séparation et d'avant l'inceste.

- Il fait écho à une scène du prologue qui montre la mère courant dans le pré, suivie par ses amies (00:02:34). Les jeunes femmes jouent ensemble tandis que fusent les rires. D'une scène à l'autre pourtant, quelques détails assombrissent le tableau : la chanson légère de la mère du prologue (00:02:18) laisse place à un chant douloureux chanté par une voix féminine qui semble exprimer une profonde angoisse (01:30:55). Les jeunes femmes des années 1920 vêtues de jupes et de chemisiers clairs (00:02:35) sont remplacées par des femmes en longues tuniques grises ou noires, annonciatrices de deuil, qui semblent poursuivre Jocaste (01:30:48).

- Ces scènes sont toutes deux suivies par un long regard caméra. Après avoir joué, la mère du prologue s'éloigne pour allaiter son enfant ; d'abord absorbée par la contemplation de son bébé, elle lève soudain les yeux (00:03:21) et semble tout à la fois nous regarder et avoir une vision : peut-être celle de l'avenir qui attend inéluctablement son enfant ?

- De même Jocaste, essoufflée par sa course, s'arrête un moment pour reprendre haleine ; la tête penchée de profil, elle tourne soudain son regard vers la caméra et semble horrifiée par ce qu'elle découvre (01:31:08). Elle détourne la tête, puis regarde à nouveau avec la même répulsion, comme si elle voyait la mort en face, impression que renforce le fondu au noir sur lequel s'achève le plan.

II - Les objets, agents de la fatalité

La fatalité s'accomplit également à travers les objets dont la présence obsédante contribue à l'issue tragique.

1/La robe : fatalité de l'inceste

- Jocaste est vêtue d'une robe de laine bleu roi qui est apparue précédemment à plusieurs reprises dans le film et qui est un symbole de l'attraction sexuelle qu'elle exerce sur Œdipe : elle la porte lors de deux scènes d'amour (01:03:30 et 01:16:22). Cette robe fait aussi écho à la chemise de nuit, également bleu roi, que passe la mère du prologue avant sa nuit d'amour avec le père (00:09:30).
- Cette robe bleue devient ici robe funèbre : c'est elle que l'on découvre sur le corps de Jocaste pendue (01:31:53) ; mais par une sorte de fatalité de l'inceste, le geste désespéré d'Œdipe qui s'agrippe au corps de Jocaste fait glisser la robe, laissant apparaître le corps nu et blanc de sa mère (01:31:57). Le jeu de plongée sur le visage d'Œdipe et de contre-plongée sur le corps nu (01:32:20) suggère qu'Œdipe voit alors le sexe de sa mère morte. Cette robe achève ici un parcours qui lie amour et mort dans l'interdit de l'inceste.

2/L'agrafe d'or : une présence têtue

- L'agrafe d'or qui ferme la robe de Jocaste réalise elle aussi un parcours tragique. Signe du statut royal de Jocaste, elle est particulièrement mise en relief dans les scènes amoureuses, notamment lorsqu'Œdipe l'ôte avec maladresse et précipitation pour dénuder son épouse (01:03:41). Présente dans de nombreux plans, elle est parfois située à des endroits symboliques, notamment dans la scène où Œdipe couvre Jocaste de son corps après l'avoir appelée « mère » : un gros plan montre la broche ouverte dont la pointe est dirigée vers le visage de Jocaste (01:25:43).
- Cette broche menaçante qui rappelle à Œdipe la relation incestueuse qu'il entretient avec sa mère se retrouve dans ses mains après qu'il a fait tomber la robe de Jocaste (01:32:35). Il la retourne alors contre lui et se crève les yeux avec sa pointe. Tout au long de sa relation avec Jocaste, il avait donc à ses côtés l'instrument de son châtement.

3/La flûte : devenir Tirésias

- Enfin, la flûte que le messenger place dans les mains d'Œdipe après en avoir joué quelques notes semble également participer de la réalisation de la prophétie : Tirésias avait annoncé à Œdipe qu'il finirait comme lui, aveugle, mendiant, et musicien (« *parce que, aveugle et mendiant, il sera obligé de quitter Thèbes et deviendra, tout comme moi joueur de flûte* », 01:13:28).
- Pasolini ménage une première rencontre entre le devin et Œdipe juste avant l'affrontement avec le Sphinx : on y voit Tirésias jouer de la flûte (00:46:40) tandis que résonne le *quatuor des dissonances* de Mozart dans une version orchestrée où la flûte joue précisément le thème principal.
- Dans la séquence qui nous occupe, le messenger offre sa flûte à Œdipe après avoir joué quelques notes pour lui faire comprendre qu'il lui fait don d'un instrument de musique (01:34:41). Il s'agit encore d'un air tiré du *Quatuor des dissonances*.
- Tout au long du film, un air de flûte asiatique a accompagné Œdipe comme un *leitmotiv* scandant chaque étape de son avancée vers la catastrophe. Dans cette séquence qui clôt la partie mythique du film, on voit Œdipe aveugle avancer à tâtons, la flûte en main, guidé par le messenger : il est devenu une réplique de Tirésias.
- La présence de cette flûte est un choix significatif de Pasolini dans la mesure où elle n'apparaît ni dans le texte de Sophocle, ni dans la version d'origine du *Quatuor des dissonances*. Mettre dans les mains d'Œdipe cet instrument revient à faire de lui une figure d'artiste. Faut-il y voir également une manière de l'associer à Dionysos, ce dieu errant qui est comme lui originaire de Thèbes, que l'on honore au son de flûtes et de percussions dissonantes, et dont on connaît le lien à la tragédie ?

III - Les contrastes, signes d'une existence qui bascule dans le tragique

La séquence est enfin construite sur une série de violents contrastes qui signalent le basculement des existences dans le tragique.

1/Bergers et serviteurs : messagers de bonnes nouvelles / d'annonces tragiques

- Le serviteur corinthien se présente d'abord à Jocaste comme porteur d'une bonne nouvelle : il annonce qu'Œdipe est appelé au trône de Corinthe, il sourit à la reine (01:26:33) et semble lui redonner espoir.
- La scène suivante contraste avec ce dialogue paisible et optimiste : le serviteur accompagne cette fois Œdipe et participe au violent interrogatoire du berger thébain qui va conduire à la révélation tragique (01:28:09).

2/Œdipe face au berger : violence de l'homme qui lutte / douceur de l'homme résigné

- L'interrogatoire du berger fait apparaître deux visages d'Œdipe : tant que l'homme se refuse à parler, tant qu'il reste donc un espoir pour Œdipe, ce dernier se montre d'une grande violence, alternant hurlements et menaces de mort : « *Attrapez-le ! Attachez-le !* » lance-t-il en se tournant vers ses gardes (01:29:06).
- Mais dès que le berger se résout à parler, Œdipe abandonne toute violence et le questionne avec une grande douceur (01:29:51). L'espoir a laissé place à la résignation de l'homme écrasé par son destin.

3/Jocaste au jardin : une communauté joyeuse / un suicide solitaire

- Le contraste le plus violent est sans doute celui qui montre deux moments successifs du destin de Jocaste : la communauté joyeuse des femmes qui jouent au jardin avec une joie tout enfantine, dans les rires, le mouvement et la lumière (01:30:47), et le choc que représente l'image de son suicide : le spectateur découvre son corps désormais immobile, pendu à une poutre de la chambre sombre, les cheveux défaits, dans le silence et la solitude (01:31:51).
- Pasolini transforme cette scène après l'arrivée d'Œdipe : le plan subjectif sur le corps dénudé de la mère vu par Œdipe en fait une image christique : son corps pâle semble posé contre la croix formée par la charpente, en un tableau baroque qui renverse le topos de la *Mater dolorosa* (01:32:21).

4/Le bruit de la souffrance : cris / silence assourdissant

- La séquence fait également se succéder le terrible cri de la découverte du suicide de Jocaste, en qui Œdipe perd à la fois sa mère et son épouse, et le silence de la contemplation de son corps dénudé ; se succèdent aussi le cri de souffrance qu'il pousse lorsqu'il se crève les yeux et le silence absolu de sa sortie du palais (01:33:32). A l'inverse de Sophocle, Pasolini fait prononcer à Œdipe sa demande d'exil à l'intérieur du palais, pour le faire apparaître totalement silencieux devant son peuple.
- D'autres contrastes viennent encore renforcer cette opposition : lorsqu'il se crève les yeux, son hurlement se transforme en cri de nouveau-né, comme si toutes les douleurs promises par une existence humaine étaient déjà contenues dans le premier cri que pousse un enfant, ou comme si tout homme coupable était aussi un innocent absolu. Enfin, c'est en hurlant de douleur qu'Œdipe déclare qu'il faut se taire : « *Ne pas parler, ne pas témoigner, se taire !* » (01:33:21).

5/Au seuil du palais : un souverain qui domine / un aveugle observé par la foule

- La dernière image de la séquence achève de faire basculer le destin d'Œdipe de la gloire à la misère. On l'a vu revenir au palais après son enquête entouré de son escorte ; avant de rentrer, il s'est arrêté sur le seuil du palais, s'est tourné vers les Thébains et les a regardés dans la lumière du couchant avant de faire sa déclaration (« *Désormais tout est clair. Décidé. Et non pas imposé par le destin* », 01:31:47) par laquelle il affirme, outre sa connaissance de la réalité, sa liberté, et sa responsabilité. En dépit de la fatalité, il semble rester maître de ses agissements.

-A la fin, on le retrouve marchant à tâtons dans l'obscurité épaisse du palais (01:33:32) avant de pousser les vastes portes qui ferment les remparts pour se retrouver sur le seuil du palais, précisément là où il a affirmé tant de fois son pouvoir (01:34:25). Cette fois, ce n'est plus lui qui regarde le peuple, c'est le peuple qui le dévisage ; cette fois, loin d'affirmer sa maîtrise et sa décision, il garde le silence et se laisse guider par le messager.

Par le jeu d'échos qu'elle met en place avec différents moments du film, par le rôle qu'y jouent les objets dont la présence têtue contribue à la réalisation de la fatalité, par les nombreux renversements qu'elle ménage, cette séquence concentre en elle les indices de l'accomplissement du destin tragique d'Œdipe. Si elle correspond à la fin de la tragédie de Sophocle, elle ne coïncide pas pour autant avec la fin du film de Pasolini qui propose ensuite un épilogue contemporain, inspiré d'Œdipe à Colone, également riche en effets d'échos. Jusqu'au bout, le spectateur est ainsi invité à tisser des liens entre les différentes parties qui composent le film et à construire, par delà l'écart temporel et géographique qui les sépare, leur dialogue.

1/ RÉCEPTION CRITIQUE : ARTICLES PARUS SUR LE FILM EN FRANCE À SA SORTIE

Jean de BARONCELLI, « Œdipe Roi de Pier-Paolo Pasolini », *Le Monde*, 5 septembre 1967

La personnalité de Pasolini, homme des combats « scandaleux » (...) incitait à se demander quelle forme il allait donner à cette transposition cinématographique de la tragédie de Sophocle et quelle interprétation (marxiste ou freudienne) du mythe il nous réservait.

(...)

En fait, la sanglante histoire d'Œdipe, telle que l'a traitée Pasolini, ne se réfère qu'indirectement à Marx et à Freud. Elle est d'abord et avant tout « pasolinienne », en ce sens que le héros mythique se réincarne, *mutatis mutandis*, dans le film, en un personnage qui symbolise aux yeux du réalisateur l'homme moderne avec ses complexes, ses angoisses et ses déchirements. L'innovation essentielle de Pasolini dans *Œdipe roi* est d'avoir intégré, sous forme d'une longue parenthèse hallucinatoire, certains éléments de la pièce de Sophocle à un récit contemporain.

(...)

Partant de l'idée que, déjà pour Sophocle, l'histoire d'Œdipe appartenait à la légende, Pasolini a situé la partie « classique » de son film à une époque archaïque, dont il a réinventé, souvent avec bonheur, l'atmosphère et le décor. Il a trouvé au Maroc une citadelle de pisé rouge et d'étonnants paysages qui ajoutent au récit cet élément de fantastique qu'il recherchait.

Jean de BARONCELLI, « Œdipe Roi », *Le Monde*, 15 octobre 1968

(...) Logiquement, on pourrait dire que le film se divise en trois parties (...). Mais cette brutale division chronologique correspond mal à l'esprit du film, et c'est finalement plutôt aux mouvements d'une symphonie musicale que sa structure fait penser. (...)

Le récit s'ouvre donc par la naissance, aux environs de 1930, d'un enfant dont les parents sont de petits bourgeois de province. (...) Le caractère autobiographique de ces séquences qui baignent dans la clarté diffuse des très vieux souvenirs ne paraît pas douteux. La frustration de cet enfant qui pleure parce que sa mère s'est arrachée à lui pour rejoindre son père, cet amour, cette haine, qui n'ont pas encore de nom, l'auteur les a connus. C'est de lui qu'il nous parle, c'est de lui qu'il ne va cesser de nous parler. Les cris du bébé se prolongent, et brusquement nous enchaînons sur la légende antique. (...) C'est au cœur d'un monde fabuleux, quasiment onirique (et qui n'est peut-être que le propre rêve de l'enfant du prologue devenu homme), qu'Œdipe marche vers son destin.

A mesure que le récit progresse, Pasolini se rapproche de Sophocle qu'il s'était d'abord contenté de suivre « à distance », et le moment arrive où le film se confond avec la tragédie. Le dépouillement de la réalisation et une certaine tendance au hiératisme marquent cette étape, qui aboutit aux scènes entre Œdipe et Jocaste (...).

Pierre BILLARD, « L'Œdipe de Pasolini n'a pas de complexe », *L'Express*, lundi 14 octobre 1968

(...) Pasolini avait déjà montré avec *L'Évangile* son art à ravalier les vieilles façades des monuments de la civilisation : il aborde « Œdipe » sans complexes. Sophocle l'inspire même plus que Matthieu. La tragédie grecque cesse avec lui d'être une grande vocifération clamée parmi des fûts de colonnes, pour devenir une formidable course poursuite où le Destin, toujours, rattrape l'homme qui fuit. Dans le western mythologique imaginé par Pasolini, Œdipe attaque la diligence de Laïos, libère Thèbes du monstre qui la rançonnait, est élu shérif, recherche fébrilement l'assassin du roi, jusqu'au jour où il découvrira qu'il est lui-même le coupable.

Mais cette assimilation ne vaut que pour la tension dramatique. Pasolini s'est bien gardé des facilités du modernisme. Son film se situe dans une Antiquité purement poétique dont chaque élément, les châteaux mauresques, les déserts de rocailles, les chapeaux mexicains, les vêtements incas, les ors pharaoniques, les frénésies de samouraï, concourent à dresser le décor de la plus noble et de la plus sauvage des Barbaries. Toutes les civilisations, toutes les époques, toutes les nations, viennent contribuer à ce rite exemplaire de l'horreur, à ce musée vivant de la cruauté. C'est le grand bal masqué des inquiétudes existentielles, où l'homme a rendez-vous avec ses mythes. (...)

Jean-Louis BORY, « Œdipe Roi par Pier Paolo Pasolini », *Le Nouvel Observateur* n°205

(...) L'innocence de l'homme, coupable et condamné dans le secret des dieux, tel est le ressort de ce que Cocteau appelait *la Machine Infernale*. Bombe à retardement, qui a dans le ventre, pour déclencheur, cette horlogerie infaillible qui s'appelle le Temps. Cette machine, les dieux l'ont manigancée (...) pour montrer qu'il n'y a pas de créature innocente au regard de sa divinité ; que le seul fait de vivre, pour cet être de ténèbres qu'est l'homme, est une faute ; que s'imaginer innocent est une faute (...). Comme par le scandale du Golgotha, Pasolini a été provoqué par le scandale d'Œdipe. Scandale permanent. L'innocence ingénue de l'individu et sa culpabilité inconsciente sont de tous les temps ; il ne s'agit que de savoir traduire. (...)

La Grèce antique de Pasolini rayonne de sauvagerie arabe et nègre. Si Œdipe vit son drame dans les montagnes du Maroc du Sud, c'est parce que le paysage offre ce degré d'aridité ocre et le ciel, cet impeccable silence bleu qui sont ceux du climat tragique. Les villes en échafaudages clos et calcinés, les murailles couleur de sang séché, la quincaillerie fruste des armures et des armes, les masques de coquillage et de raphia imposent la splendeur funèbre de l'Afrique des ténèbres, le soleil noir de ses sorcelleries. Africanisation judicieuse : elle rend mieux compte de la sauvagerie bariolée de la Grèce mythologique, dont les ruines sublimement distinguées de la Grèce style méditation-sur-l'Acropole-à-la-Renan n'évoquent que le fantôme exsangue. D'autant que le syncrétisme Grèce-Afrique, Pasolini le place sous le signe de cette Fatalité primitive que le *mektoub* islamique signifie autant que l'*anankê* grec.

Plus guère de place pour la liberté de l'homme. A moins que... Plus de petite Antigone pour Pasolini. Il l'a expulsée. La remplace un certain Angelo. Cet ange passe – entre Heurtebise et Gabriel, entre Bible et Cocteau (toujours lui). Il fait la liaison entre *L'Evangile selon Matthieu*, où le Christ propage le feu d'un verbe révolutionnaire, et *Théorème*, où un « ange », visiteur d'une grande famille bourgeoise, fait exploser la bourgeoisie de cette famille par la grâce de la fornication galopante et de l'inceste à répétition – bref : de l'Amour. Ange de l'Amour révolutionnaire et de la lucidité, cet Angelo flûtiste annonce-t-il que l'homme, de même qu'il « tue » son père pour devenir adulte, doit secouer l'autorité « paternelle » des classes dirigeantes pour prendre le pouvoir ? Quel admirable film ! Grâce à l'irréalisme rêveur du prologue et de l'épilogue contemporains, et au réalisme primitif de la légende, Pasolini diminue la distance qui sépare les époques, et qui distingue légende et réalité, réalisme et symbolisme. Sous le baroque forcené des oripeaux arabo-nègres, on voit la violence du sang et des mystères qu'il charrie, la nudité vulnérable de la chair, on entend la stridence insupportable des cris et des lamentations. (...) Pasolini explore ses propres abîmes : le prologue est une référence explicite à son enfance. Et nous, hypocrites spectateurs, ses semblables, ses frères, nous tournons notre regard intérieur – le regard de Tirésias aveugle et d'Œdipe aveuglé pour avoir découvert le secret des dieux – vers notre nuit intime où je suis à moi-même ma peste et mon aveuglement, mon Œdipe et mon Sphinx.

Michel CAPDENAC, « Œdipe-Roi », *Les Lettres Françaises*, 23 octobre 1968

(...) Puisqu'aussi bien le mythe d'Œdipe est un miroir universel qui ne livre son secret qu'à celui-là qui le traverse ou tente de le traverser au risque de se perdre, Pasolini a vu dans cette aventure la possibilité d'une plongée en soi et d'un dépassement de soi, d'une « recherche de la base et du sommet » qui lui permette, partant du mythe grec comme autrefois du mythe chrétien avec *L'Evangile selon saint Matthieu*, de traduire – pour s'en délivrer peut-être – ses propres hantises et cette angoisse d'homme d'aujourd'hui, resurgie de l'origine et de la nuit des temps, angoisse qui est quête d'une vérité toujours fuyante, individuelle ou collective, sens d'un destin qui est ou n'est pas dominé par la fatalité, mais dont la violence et le déchirement, grâce à Pasolini, nous touchent et nous atteignent par leur tonalité contemporaine.

Car ce film est moins une tentative de nous restituer l'espace et l'esprit de Sophocle, qu'un poème tendu, crispé, nourri de phantasmes et de symboles, et plus qu'un poème un cri d'inquiétude et de douleur qu'exaspère au lieu de l'étouffer le baroquisme flamboyant d'une mise en scène qui ne doit rien à personne et ne craint pas de heurter les habitudes et les goûts en se livrant à de subtiles alchimies (...).

Il se situe dans une attitude esthétique discutable qui consiste, par exemple, dans l'insistance excessive accordée au « dépaysement », dans cette façon de gommer soigneusement toute réminiscence grecque, par souci d'éviter toute interpolation, et de lui substituer – comme c'était aussi le cas dans *L'Evangile* – une vision plastique entièrement recréée à la mesure de la fantasmagorie mentale. (...)

Le refus de la vérité n'engendre-t-il pas les pires catastrophes à partir du moment où s'effondre tout ce qui contribuait à entretenir l'illusion ? L'épilogue nous conduit à cette constatation amère et désabusée, débouchant de nouveau sur notre époque où Œdipe aveugle erre, non point à Colone, mais au milieu des terrains vagues et des usines, guidé par un jeune garçon qui remplace une Antigone que nous ne verrons jamais. Et ce mendiant, avant d'aller trouver l'ultime repos dans la verte prairie où il fut abandonné enfant, joue sur sa flûte, symboliquement, l'air funèbre des morts de la Révolution russe, devant les ouvriers qui le regardent avec indifférence... (...)

On ne peut rester insensible à la grandeur et à la frénésie de son Œdipe qui exprime justement cette passion de l'absolu dont le réalisateur est lui-même investi, passion qui lui inspire des scènes d'une superbe sauvagerie : l'exaltation, par exemple, de la fureur dévastatrice et libératrice qui s'empare d'Œdipe dans ses assauts contre les gardes du corps de Laïus n'est évidemment

pas la simple transcription plastique d'un épisode bien connu : cette espèce de catharsis qu'éprouve le héros dans le déchaînement physique de sa propre violence évoque peut-être en filigrane le déchaînement d'une jeunesse révoltée, décidée à changer le monde, à conquérir le droit de vivre en brisant tous les obstacles sur sa route, au prix de la violence aveugle...

Louis CHAUVET, « Œdipe-roi », *Le Figaro*, 11 octobre 1967

(...) Non moins baroque est le défilé des chapeaux dont l'auteur et son décorateur affublent comédiens et figurants : une Tour de Pise dangereusement inclinée sur la tête d'Œdipe, un cylindre surmonté d'une ombrelle de paille que porte Jocaste avec mille précautions... Et je serais heureux si l'on me démontrait l'authenticité historique de ces monuments.

Henry CHAPIER, « Œdipe-roi de Pier Paolo Pasolini », *Combat*, 10 octobre 1968

Dans la maison bourgeoise d'une petite ville italienne de province, un enfant vient de naître, comblant sa mère de joie. (...) Après cette ouverture délibérément autobiographique (on sait que Pasolini est né en 1922, et qu'il situe volontairement son film dans le cadre de son enfance), une coupure nette nous plonge dans les péripéties d'Œdipe (...). A partir de cet instant, l'écriture de Pasolini devient entièrement poétique : loin de toute représentation théâtrale, il vit un songe éveillé. Celui d'une quête désespérée de la vérité, que Pasolini – héros de l'incertitude moderne – a mené avec la même frénésie que Œdipe, personnage légendaire. Dès lors, il ne s'agit pas de se tromper de rails : le film n'est pas l'illustration respectueuse de la pièce de Sophocle, mais sa constante interprétation contemporaine, sa référence perpétuelle à l'individu qui vit – enchaîné – dans ses prisons : la famille, la religion, et la société.

En se demandant qui il est, où il va, Pasolini ne fait pas dans *Œdipe-roi* œuvre de Narcisse : son itinéraire métaphysique donne toute son actualité au mythe, enrichi qu'il est des pseudo-découvertes modernes, à savoir le freudisme, la psychanalyse et le marxisme. (...)

Si la superbe séquence où l'on voit Œdipe attaquer le char de Laïos, abattre l'un après l'autre les gardes et assassiner son père n'est abordée que sous l'angle de l'illustration, elle n'aura d'autre valeur que spectaculaire. Mais pour peu qu'on soit sensible au songe de Pasolini, à la symbolique qui inspire sa démarche, on comprendra que dans la tragédie d'un adolescent d'aujourd'hui, il ne s'agit-là que d'un meurtre symbolique : la fuite de Franco Citti, l'admirable Œdipe de Pasolini, ses retours rageurs en arrière, vers le char, la jouissance libératrice qu'il éprouve de sa propre violence déchaînée, exprime toute la vitalité refoulée, impatiente, d'un homme jeune, qui veut saisir la vie à pleines mains, supprimant tout ce qui entrave sa route... (...) Pasolini s'est contenté de ne refermer sa parenthèse qu'à la fin du film, par un épilogue situé de nos jours. L'enfant qu'on a vu naître est devenu un barde qui joue un air russe devant une usine, et qui a perdu – comme Œdipe – sa vue, parce que la vraie clarté ne peut désormais lui apparaître que dans le noir. Sollicité par son monde intérieur, aveugle comme le prophète Tirésias, il a besoin d'un guide à la limite d'un être primaire, aux prises avec ce concret où il se trouve de plain-pied (...).

Ce premier poème tragique du cinéma moderne, pose évidemment le problème des préjugés à renverser : celui de la convention théâtrale, celui de l'effacement progressif du texte devant l'image, et la découverte d'un cinéma musical et pictural, en rupture de ban avec la tradition psychologique. (...) Le film est bien le reflet de cette réalité qu'est notre aventure intérieure, la vie n'étant autre chose qu'une admirable caméra, enregistrant nos moindres péripéties : dans cette cascade d'images, un film ou une autre œuvre n'est qu'une halte, qui nous force à rester les yeux grandement ouverts.

Robert CHAZAL, « Œdipe Roi : une tragédie moderne, une tragédie de toujours », *France Soir*, 10 octobre 1968

(...) A travers le destin d'Œdipe condamné par les dieux à tuer son père et à devenir l'amant de sa mère, il a voulu montrer l'homme aux prises avec les tabous de la société. C'est l'illustration par un exemple extrême de l'impossibilité pour l'individu d'assumer son propre destin, tant sont nombreux, puissants, les interdits moraux et matériels.

La tragédie de Sophocle mise en images avec respect, mais aussi avec le souci constant de la débarrasser de ses conventions théâtrales, est encadrée de deux scènes contemporaines qui en soulignent l'actualité.

Jean COLLET, « Œdipe-Roi », *Etudes*, 1968, p. 742-744

Œdipe-roi est d'abord un film-piège. Un piège énorme, tellement grand qu'on ne le voit pas. Un piège qui s'appelle la culture. Je m'explique : il y a deux manières d'aborder un tel film. Ressentir le film pour ce qu'il est – images, sons, couleurs, paroles – dire comment il nous touche, comment il nous parle, de quoi il nous entretient. Et puis il y a une autre manière, et c'est évidemment celle-là qui est de loin la plus répandue. Elle consiste à classer le film dans le champ de la culture, à situer cet Œdipe de Pasolini par rapport au mythe, et à Sophocle, à montrer les ressemblances, les différences, à mesurer le respect et l'invention. Et selon qu'on aime l'ordre des bibliothèques ou la fantaisie des créateurs, à juger enfin l'œuvre selon des critères précis, hautement « culturels ». (...)

Ce qui me touche, pour ma part, en découvrant ce film de Pasolini, c'est d'abord les bruits de la nuit – concert d'insectes aux mille voix entrelacées. Rythmes sauvages et pourtant apaisants. Image pour nous de la douceur de l'été, de la vie intense, secrète, fourmillante, défiant l'engourdissement et l'angoisse mortelle des ténèbres. Appel à l'amour. (...)

Mais Pasolini traite Sophocle comme saint Matthieu et son *Evangile*. Comme élément d'une rêverie. Un matériau à utiliser aussi bien pour ses vides que pour ses pleins. (...) Entre son enfance et *Œdipe-Roi*, l'imagination s'empresse, et loin de se figer dans un respect stérile du texte, elle s'excite dans un interminable va-et-vient qui est peut-être en définitive la forme la plus intelligente de la lecture.

Avant de reprendre le récit de Sophocle, Pasolini cherche le décor. En lui, et en lui seul. Comment doivent être les costumes, les paysages, les couleurs ? Vaine question. Comme je les rêve ? Et à partir de là, Pasolini, avec toute sa culture bâtit un monde où il peut être Œdipe, se retrouver l'éternel Œdipe, à la fois soi-même, et parole de Sophocle. La vérité du film ne saurait être en aucun cas d'ordre historique, archéologique ou littéraire. Elle est d'ordre onirique. C'est la vérité de Sophocle dans l'imagination de Pasolini. Je ne vois pas pourquoi ce parti pris, à condition de le suivre jusqu'au bout, ne serait pas fécond. Je serais même prêt à croire qu'il est le plus fécond parce qu'une œuvre d'art commence à vivre quand elle devient dialogue de deux imaginations, quand elle devient proie et aliment pour l'imaginaire.

Alors, ces musiques du bout du monde, ces costumes surgis de quelque film d'Eisenstein, ces villages marocains, ces couleurs d'Afrique n'ont pas de compte à rendre à la légende. Ils puisent leur nécessité dans la biographie de Pasolini, pas dans la tragédie de Sophocle. (...) Ici, le balancement du film entre le délire et le récit, entre les fantasmes de Pasolini et le mythe de Sophocle me paraît justement un moyen génial de réinventer le mythe. (...)

C'est justement cette cassure entre le moi originel et le moi adulte, entre le moi singulier et le moi social, que Pasolini va traduire par le passage au mythe. C'est toute la vie du héros qui dans le film devient mythique. On dirait qu'il ne vit pas sa vraie vie à lui. « *Je est un autre* ». Le voici grandissant dans un autre monde, à une autre époque peut-être, apprenant d'autres mœurs, endossant d'autres costumes, éclairé d'un autre soleil. Mais cet être arraché à son destin – ou fuyant son destin – ne s'en éloigne que pour mieux s'y perdre. Ce rêve originel – cette réalité originelle – du lien avec la mère, plus on le quitte, plus on le retrouve. Briser le lien avec la mère, c'est le plus sûr moyen de rendre ce lien fatal.

Au lieu de « *mère* », il suffit d'écrire culture, époque, traditions, pays. C'est tout cela que nous perdons lorsque le film de Pasolini bascule dans le mythe. C'est tout cela que nous retrouvons, transfiguré, défiguré aussi, dans le mythe. (...)

La dernière partie qui devrait être réaliste apparaît encore plus onirique. Œdipe de la légende s'est crevé les yeux. Nous le retrouvons aujourd'hui mendiant, errant avec un ami sur la Grand-Place de Bologne. Pasolini tenait beaucoup à cette fin. Il la traite dans un style tout proche d'Orson Welles (avec des objectifs à court foyer qui font éclater les perspectives). L'échec d'Œdipe, c'est bien l'impuissance à vivre ici au présent – *hic et nunc* –, à voir la réalité telle qu'elle est, à accepter le monde. (...)

Pasolini va jusqu'au bout du cinéma comme il va jusqu'au bout du mythe et de la culture. Il en fait miroiter tous les sortilèges jusqu'à ce que nous en devenions aveugles. Alors il nous fait descendre en nous-mêmes et apprendre à toucher, à sentir, à entendre le monde réel autour de nous. Un peu de cinéma nous voile le monde, beaucoup nous le rend dans son innocence. Telle est la magnifique parabole de Pasolini.

Georges DUPEYRON, « Œdipe Roi : un film de Paolo Pasolini », *Europe*, février-mars 1969, p. 331

Pasolini ne se targue pas de fidélité inconditionnelle envers le texte de Sophocle. Il se sert de sa pièce plus qu'il ne la sert, et n'en garde que le thème essentiel que l'on pourrait, par simplification extrême condenser dans cette question : pourquoi l'homme se sent-il coupable ?

Ce sens de la faute commise, Pasolini laisse entendre que par-delà l'enseignement biblique, il remonte jusqu'aux mythes de la nuit préhistorique et qu'il est fondé sur une sorte de malédiction acceptée, sinon souhaitée (...). Comment se comporterait Pasolini, s'il était Œdipe ? Tel est le vrai sujet de son film.

Dès lors il était tenu de transposer le mythe dans le contexte du monde où nous vivons et de l'installer au cœur même de nos impulsions actuelles. (...)

Inutile de revenir sur la pièce de Sophocle. Sauf à noter les apports personnels de Pasolini, dans la mesure où ils sont particulièrement significatifs de sa personnalité et du sens qu'il entend donner à la tragédie d'origine.

Ainsi la rencontre d'Œdipe et du Sphinx qu'il tue, mais pas avant d'avoir entendu la janséniste prophétie : « *Cela ne sert à rien, car l'abîme est en toi* ». (...)

Vient alors l'épilogue. Il nous ramène au point de départ, au monde de la réalité présente. Œdipe est toujours vivant, toujours aveugle. Il traverse les siècles avec son mythe. Son mythe qui prend du champ. Œdipe, en salopette, va jouer maintenant de la flûte aux abords des usines. Ainsi enseigne-t-il que par un dépassement quelconque – ici, celui de l'art le plus naïf – on peut maîtriser son destin et l'incliner vers d'autres horizons que ceux voulus par les Parques. Ceux d'un avenir paisible et lumineux par exemple.

Beaucoup, parmi les critiques, ne manqueront pas de dénoncer les libertés « excessives » prises par Pasolini dans le traitement qu'il fait de l'archaïque tragédie.

Mais comment justifier de telles réserves ? Car Sophocle, après tout, n'a fait qu'utiliser à sa façon et pour son public, un mythe qui était depuis longtemps la propriété de tous.

Après beaucoup d'autres, Pasolini reprend à son tour le thème d'Œdipe qui se survit indéfiniment. Mais il le manipule, sur l'écran, selon une technique et des moyens très 1969, en s'inspirant, à juste titre, des modes de sentir et de penser de son époque.

Michel DURAN : « Œdipe Roi (le message ne crève pas les yeux) », *Canard enchaîné*, 26 octobre 1968

Pasolini est allé tourner au Maroc cette tragédie grecque, c'est-à-dire qu'il sort résolument des sentiers battus. Thèbes devient une ville ocre rouge, Polybe, roi de Corinthe, vit en campement, Laïus se coiffe avec la tour de Pise, le Sphinx ne pose pas de questions. Quant à Jocaste, elle se promène en brouette. Mais on n'a pas envie de sourire. Pasolini nous conduit d'une main de fer à la suite d'Œdipe fuyant inutilement devant le destin.

J.-A. F, « *Edipo Re* (Œdipe Roi) de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers du Cinéma* n° 195, novembre 1967, p. 29-30

L'autobiographie peut revêtir de bien multiples formes. Pasolini élit celle de la projection dans le Mythe. Qu'est-ce à dire ? Que le double mouvement d'auto-sublimation et d'auto-dérision s'y trouve dramatiquement et culturellement exacerbé. (...)

Certes, Pasolini complique encore le jeu 1) en intégrant des éléments stylisés ou transposés de sa propre biographie. 2) en situant le fonctionnement du film rigoureusement à tous les niveaux que pouvait solliciter le Mythe : de la lecture (de Sophocle) à la lecture de cette lecture (d'Aristote à Freud et Marx en passant par Hölderlin, Nietzsche, etc.). Tentative unique de catharsis, dira-t-on. (...)

« *Edipo Rè* » est ainsi le seul film qui prenne délibérément pour sujet la mise à jour des fantasmes les plus effectivement dissimulés, ce qui revient à dire que Pasolini y tente l'impossible : l'auto-analyse. (...) Pourtant, l'œuvre inverse volontairement les rapports habituels auteur-œuvre, et œuvre-spectateur. Ce qui se donne à lire, c'est ce qui a déjà été lu, et qu'il est impensable de lire, à la fois. (...) Il est vrai, aussi, que le film n'est pas que ce piège diabolique où chacun est confronté par force à son propre Œdipe : œuvre plastique et « *fantasmagorique* » (le mot est de Pasolini). Or la fantasmagorie est un langage, et un langage symbolique. (...) L'essentiel restera ailleurs : dans l'obscurcissement progressif que le film impose à ses propres origines, quand il était dans son propos même de l'éclairer, de dévoiler. Juste retournement : l'Œdipe, même nommé, ne pouvant que préserver sa part d'ombre et cheminer sans fin, aveugle à ce qui n'est point lui.

Claude-Jean PHILIPPE, « Œdipe-Roi. Les malheurs d'Œdipe et les angoisses de Pasolini », *Télérama* n° 980, 27 octobre 1968, p. 61-62

(...) Le thème de la malédiction est amorcé par un geste du père, un jeune officier italien que le destin de son fils obsède. Il saisit les pieds de l'enfant dans son berceau.

La suite du film correspond à la légende d'Œdipe, telle qu'elle nous a été transmise par les poètes grecs et Sophocle, auquel Pasolini se montre délibérément fidèle. (...)

C'est à la fois le thème le plus ancien et le plus moderne – la transgression des interdits et la révolte contre le père sont, on le sait, à l'ordre du jour, ou plutôt de la nuit. Étrangement, l'antiquité du thème autorise des audaces, qui seraient inconcevables dans un cadre contemporain. Voilà pourquoi le prologue et l'épilogue prennent, malgré leur brièveté, une telle importance. Images de rêverie pure et d'anxiété, absolument poignantes. (...)

Une sorte de passion traverse le film, que l'on ressent comme une violence, une rage à s'exprimer. Pasolini se cherche à travers Œdipe. Et en cherchant Œdipe, on voit bien qu'il veut aller directement, sans se parer de la toge cérémonielle, au cœur de son tourment. (...) Pasolini a choisi le style heurté, tremblant, du reportage. Ses décors, ses costumes, ses musiques sont empruntés aux cultures les plus diverses, de l'art africain au folklore roumain avec un détour du côté de la musique japonaise. Mais toutes ces cultures ont en commun de toucher très violemment les fibres de notre sensibilité actuelle, sans que nous sachions exactement dire pourquoi. Où plutôt si : à travers la figure de totem du Sphinx, ou le maquillage japonais de Sylvana Mangano-Jocaste, c'est, très soudainement, un appel des profondeurs qui nous bouleverse, un mélange d'attrance et d'horreur, où nous retrouvons précisément la passion d'Œdipe, en ce qu'elle a de forcené. (...)

Jean-Luc POUILLAUDE : « Un poème barbare », *Tribune socialiste*, 24 octobre 1968

D'abord, un frémissement lumineux. Une houle d'images imprécises, floues, irréelles, restituent l'univers perdu de l'enfance. Non pas un retour nostalgique. Ou pas seulement. Mais une plongée abrupte dans l'inconscient infantile, une vision à la fois émotionnelle et précise, historiquement datée (une petite ville italienne vers 1922), d'où se dégagent les figures du Père et de la Mère. Cris vagissants de l'enfant délaissé. Et brusquement, par un glissement, un déplacement aussi imperceptible qu'impérieux, les cris de l'enfant italien deviennent ceux du petit Œdipe abandonné sur les pentes brûlantes du mont Cythéron aux morsures des serpents. (...)

Le film évite toute reconstitution historique ou archéologique pour nous introduire par une sorte de raccourci symbolique au niveau préhistorique des origines. Pasolini n'a nullement cherché à restituer une Thèbes antique et théâtrale, imprégnée de la lumière rationnelle d'un classicisme grec à sa naissance. Il s'installe de plain-pied dans la sauvagerie brutale de la préhistoire, plus arabe qu'hellène, et fait d'Œdipe un homme aliéné qu'étreint une divinité aveugle. (...)

Tout le rythme du récit légendaire réside dans ce lent et inexorable dévoilement où enfin, prophétisé par Tirésias (un Julian Beck merveilleux d'irrationalité), l'atrocité cinglante apparaît dans sa nudité.

En brassant des musiques hétérogènes (japonaise, roumaine, marocaine), en inventant d'étranges costumes (empruntés à Sumer, aux Aztèques, à l'Afrique noire), on pourrait croire que Pasolini se détache de la force du mythe. En fait, c'est parce qu'il s'y abandonne totalement qu'il se refuse à situer historiquement son sujet. (...)

D'*Accatone* à *L'Évangile selon Saint Mathieu*, d'*Œdipe roi* à *Théorème*, les films de Pasolini vibrent de l'absence de Dieu. Marxiste, il demeure rivé aux obsessions chrétiennes, et surtout psychanalytiquement en ce qu'elles ont d'ancestral et d'originel. (...) *Œdipe roi* est le cri barbare d'un homme déchiré qui hurle son désespoir devant un ciel vide.

Marcel REGUILHEM : « Œdipe Roi », *Réforme*, 19 octobre 1968

Ayant reconnu de loin son sujet, d'*Accatone* à *L'Évangile*, Pasolini, donc, aborde directement aujourd'hui cette question qui l'obsède : la culpabilité et la liberté de l'homme. Rien moins ! (...)

Empruntant à Sophocle le mythe d'Œdipe, à Marx le thème de l'aliénation et (plus vaguement) au christianisme la notion de chute et de péché, il crée un *Œdipe Roi* tel que le théâtre ne peut oser en concevoir. Il nous lave de Périclès et de Phidias, de la Grèce traditionnelle ; il la remplace en nous par un ensemble de signes archaïque et barbares formant un abrégé de la condition humaine. (...) Thème du jour et de la nuit, chapeaux hypnotisants d'une envergure démentielle comme si leurs porteurs prétendaient commander à leur gré au ciel, à l'ombre et au soleil. Pasolini puise librement dans l'espace et le temps, son Œdipe évolue sur un plan universel. Il nous conduit ainsi, sur la piste de Freud, dans l'Italie de 1930. Il passe par Sophocle. Il revient sur les fatalités contemporaines, que résumant nos paysages industriels. (...) L'épilogue du film (les visages modernes du destin) semble beaucoup moins conçu pour éclairer, orienter le spectateur vers une interprétation marxiste, que pour ajouter un nouveau maillon à la chaîne déjà bien lourde qui lie Œdipe à son malheur et qui nous unit à lui.

Jean ROCHEREAU : « Œdipe-Roi de Pasolini : Machine infernale ou pétard mouillé ? », *La Croix*, 24 octobre 1968

(...) Ayant vu *Théorème* avant *Œdipe*, selon le vœu de Pasolini, j'avoue être resté moins sensible aux sortilèges du recours à Sophocle. Brutalement, j'écrirai donc mal discerner ce que Pasolini ajoute au tragique grec ; en revanche, je vois très bien ce qu'il lui enlève, en feignant d'oublier que Sophocle écrivait avant Jésus-Christ.

Dans cette perspective, le prologue et l'épilogue du film de Pasolini – sans doute l'essentiel aux yeux du cinéaste – ne s'intègrent que difficilement à l'histoire d'Œdipe, substituant le complexe œdipien à la réalité œdipienne. (...) Ni à l'église, ni à l'usine, la cécité « clairvoyante » ne fait recette. Ici, le symbole est plus clair. Ceux que la cité a rejetés (...) n'arriveront jamais à se faire entendre des autres hommes. Ceux-ci, moutonniers, continueront de rester captifs des tabous, religieux ou sociaux, sans jamais rien comprendre à l'exercice intégral de leur liberté.

Le terrain ainsi déblayé, entre prologue et épilogue, Pasolini retrace l'histoire affreuse d'Œdipe, sous la forme d'un cauchemar. Mais, curieusement, ne se permet que de rares et hésitantes libertés à l'égard du texte de Sophocle. (...) Une louange technique : celle d'un style baroque flamboyant, non dépourvu de grandeur et de force. S'il n'y avait ce « concours du plus beau chapeau » que Pasolini se croit obligé de réitérer – dans *Œdipe-Roi*, les couvre-chefs sont tous, à l'envi, démentiels, - je me sentirais même souvent accordé à l'illustration du thème : l'assassinat de Laïos, traité en pastiche de western ; les rapprochements Jocaste-Œdipe, d'une sombre splendeur plastique (le jeu « égaré » de Silvana Mangano y entre pour beaucoup) ; autant de séquences magistrales. (...)

2/ ENTRETIENS AVEC PIER PAOLO PASOLINI

« Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : Edipo Re », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni et traduits de l'italien par Jean-André Fieschi, p. 13-16.

Cahiers : Depuis combien de temps pensiez-vous faire ce film ?

Pasolini : (...) l'été dernier, à Cannes, j'ai écrit le sujet de *Théorème*, que je dois tourner maintenant, et pendant que j'écrivais *Théorème* le traitement d'*Edipo* a pris forme. *Théorème* est un film où l'inceste est multiplié au moins par cinq, et se trouve mêlé à l'idée de Dieu, car la personne avec laquelle les cinq membres de la famille commettent l'inceste est tout simplement Dieu. Ces thèmes du divin et de l'inceste, qui se trouvent au cœur de *Théorème*, ont redonné vie à *Edipo*, qui s'est imposé à ma « fantaisie », et que j'ai tourné en priorité. (...)

Cahiers : Il y a dans « Edipo » plusieurs plans distincts : souvenirs personnels, rêves, fantasmagories...

Pasolini : Oui, c'est un film qui se situe au moins sur quatre plans. La première partie est celle des souvenirs d'enfance, à la fois très synthétisés et très riches, puis il y a la partie fantasmagorique, que j'appelle hallucinatoire, et qui me semble la meilleure. Elle est totalement inventée, puisque là je ne suis parti de rien de connu, que je me suis laissé guider par le pur plaisir de l'imagination. Ma seule base a été ce qu'on peut lire dans toute encyclopédie. On ouvre l'encyclopédie et on lit : Œdipe, roi de Thèbes, etc. c'est-à-dire peu de choses. Comme dans *L'Évangile*, je n'ai rien voulu reconstruire d'un point de vue archéologique ou philologique. Je n'ai donc lu à ce sujet aucun texte grec, critique ou historique, ou philologique, concernant ce « Moyen Âge » grec où je voulais situer l'histoire. J'ai tout inventé : pour moi, c'est la partie la plus « inspirée » du film. Ensuite vient la troisième partie, qui n'est ni plus ni moins que *l'Œdipe* de Sophocle. (...) Il y a enfin la dernière partie, sans doute la plus arbitraire, un peu didactique même, qui me semble toutefois assez heureuse sur le plan plastique : c'est le moment de la sublimation. Qu'est-ce que la sublimation ? C'est un choix idéologique, mais naturellement un choix idéologique incertain. D'abord Œdipe est un poète décadent, puis un poète marxiste, puis plus rien, quelqu'un qui va mourir (là je me suis servi d'éléments empruntés à *Œdipe à Colonne*). (...)

Cahiers : L'idée du prologue et de l'épilogue est-elle venue tout de suite ?

Pasolini : Immédiatement, oui. Le film est pratiquement né d'elle. (...)

Cahiers : Vous avez opéré des changements importants par rapport au texte de Sophocle ?

Pasolini : Par rapport à Sophocle, non. J'ai opéré des réductions, mais pas de véritables changements. Le seul changement important, par rapport à Sophocle, c'est qu'à la fin j'ai supprimé l'intrusion des filles : parce qu'au fond, j'ai changé l'Œdipe même. Et les filles ne correspondaient pas à mon Œdipe, ni Antigone. Il y a ainsi une exclusion, par rapport au texte, plutôt qu'une modification.

Cahiers : Et les paroles du Sphinx ?

Pasolini : Les paroles du Sphinx n'existent pas dans le texte de Sophocle. On en parle seulement. Cela concerne « *l'antefatto* » (les faits antécédents). Le Sphinx fait partie de la mythologie, de ce qu'on lit dans les encyclopédies ou les manuels scolaires, pas du texte lui-même. Il n'est pas précisé comment, ni en quels termes, Œdipe a rencontré le Sphinx. J'ai donc opéré un changement par rapport à la mythologie populaire grecque, non par rapport à Sophocle, en faisant du Sphinx, tout simplement, l'inconscient d'Œdipe : Œdipe peut faire l'amour avec sa mère seulement à condition de refouler le Sphinx dans l'abîme, c'est-à-dire dans son propre inconscient. (...)

Cahiers : La fonction des différentes musiques est, dans « Edipo », très différenciée : le rôle de la musique japonaise n'est pas le même que celui des chants populaires roumains.

Pasolini : La musique japonaise est reprise à la fin. C'est un peu ce qu'on pourrait appeler vulgairement « Le Thème du destin d'Œdipe » (elle revient aussi lorsque Œdipe, comme je le disais tout à l'heure en plaisantant, devient un poète décadent). Les chants roumains, eux, sont de vrais chants, populaires, réalistes, du peuple qui ploie sous un fardeau : épidémie de peste ou régime tyrannique : ils sont, je le répète, une forme d'équivalence du Chœur que je ne pouvais évidemment utiliser tel quel dans le film.

Cahiers : Comment avez-vous choisi les acteurs ?

Pasolini : Franco Citti, j'y ai pensé dès *Accatone*. (...) Certains critiques me reprochent de ne pas avoir fait d'Œdipe un héros intellectuel : c'est précisément cela que je ne voulais pas, et que Franco ne pouvait être. Parce qu'un intellectuel, par nature, sait déjà, tandis qu'Œdipe ne connaît pas la vérité, et ne la découvre que peu à peu. Tout d'abord, il ne veut même pas la voir, cette vérité, puis petit à petit, une fois sur le chemin, il veut la connaître. C'est l'histoire d'un homme destiné à l'action, à faire des choses, non à les connaître, à les comprendre. J'ai donc choisi un innocent, un homme simple, afin que sa découverte de la vérité soit, de façon vraisemblable, dramatique, puis agressive. (...)

Cahiers : Ce qui est très beau sur le personnage de Silvana Mangano (Jocaste), c'est l'absence totale de psychologie. Elle est plutôt une sorte de fantôme...

Pasolini : C'est exactement ce que j'ai voulu (...) : elle est un pur mystère. (...) Avec Jocaste, j'ai représenté ma propre mère, projetée dans le mythe, et une mère ne mue pas : comme une méduse, elle change, peut-être, mais elle n'évolue pas. D'où l'aspect fantomatique que vous signalez.

Cahiers : Et en ce qui concerne les autres acteurs ?

Pasolini : (...) J'avais besoin d'accomplir, à l'intérieur du film, une sorte de désacralisation quasi humoristique. Dans la mesure où je m'étais jeté dans le mythe à âme et corps perdus, j'avais besoin aussi de maintenir une certaine distance, un certain détachement, pour éviter le ridicule. (...) C'est pour cela que j'ai choisi Ninetto dans le rôle du messager. C'est lui qui regarde le Sphinx, et son regard suffit à le désacraliser : sans son regard, le Sphinx aurait été soit esthétisant, soit simplement velléitaire. Ainsi de Carmelo Bene : il campe un Créon ambigu, avec un prolongement presque comique. En ce qui concerne Tirésias (...), [Julian Beck] est plus irrationnel, poétique, prophétique au sens le plus mystérieux du mot. Il a fait tomber le moralisme du personnage au profit de son prophétisme. (...)

Cahiers : Ne pourrait-on pas voir le film comme une sorte de méditation sur les choses – d'ordinaire cachées, enfouies – qui rendent possible de faire des films, ou des poésies, ou « de l'art » en général ?

Pasolini : Vous voulez dire que dans *Edipo* je me suis reposé à nouveau le problème du cinéma, de comment faire du cinéma ? (...) Ici, pour la première fois, j'ai accepté les règles, certaines règles inhérentes à cette forme d'expression. Par exemple, dans tous les films, il y a un personnage qui sort du champ, le laissant vide, et un autre qui y entre : je n'avais jamais fait cela. (...) Dans *Edipo* j'ai utilisé même cette figure. (...) En ce sens, il y a bien ici cette découverte du cinéma dont vous parlez. Cela fait partie, à mon sens, de cette volonté d'esthétisme qui s'est manifestée à moi lorsque j'ai voulu faire ce film (et il faut voir, ici encore, un élément de défense contre le mythe).

Cahiers : Excusez-moi d'en revenir au prologue. Où a-t-il été tourné ?

Pasolini : J'aurais voulu le tourner sur les lieux mêmes de mon enfance, à Sacile, dans le Frioul. Cela a été impossible pour des raisons de production. Je voulais tourner la partie « ouvrière » à Milan, près des usines, et la partie « bourgeoise » à Bologne (où j'ai été étudiant, moi-même un « poète décadent », en somme). Devant tourner à Milan et à Bologne, j'ai dû choisir un troisième lieu point trop éloigné de ces deux là : je me suis rabattu sur la campagne milanaise.

Cahiers : Les premières images qu'on voit correspondent à des souvenirs précis, ou « réinventés » ?

Pasolini : Ce sont des souvenirs « analogiques », plutôt qu'exacts. Par exemple, je me souvenais des saules, et le scénario parle des saules : j'ai dû les remplacer par des peupliers. Quant au pré (...), il correspond plus exactement au pré où ma mère m'emmenait en promenade, lorsque j'étais enfant. Les vêtements (la robe et le chapeau jaune de la mère) je les ai fait reproduire d'après de vieilles photographies. Le costume de l'officier est identique à celui d'un officier des années 30. (...)

Cahiers : Les procédés employés pour filmer la partie moderne sont beaucoup plus « irréalistes » que ceux employés pour filmer la partie antique : courtes focales, etc.

Pasolini : (...) Si j'avais tourné de façon réaliste la partie moderne, j'aurais obtenu un contraste facile et ennuyeux. C'est pour cela que je l'ai montrée comme un rêve, avec les objectifs déformants. Il ne fallait pas donner l'impression, tout à coup, de se trouver à Bologne au sens réaliste du terme, mais d'être à Bologne, justement, comme en un rêve.

Cahiers : Pourquoi, dans la partie antique, avez-vous mis des intertitres portant des phrases de texte ?

Pasolini : Ils représentent les pensées des personnages. Plutôt que d'utiliser la voix off, procédé du cinéma d'aujourd'hui, j'ai utilisé les intertitres, procédés du cinéma muet.

Cahiers : Sur quels critères avez-vous choisi les vêtements de la partie antique ?

Pasolini : Ce sont des habits inventés, presque arbitrairement. J'ai consulté des ouvrages sur l'art aztèque, sur Sumer. Certains costumes proviennent directement de l'Afrique noire. Cela parce que la préhistoire, pratiquement, a été la même partout. (...)

Cahiers : Pourquoi interprétez-vous vous-mêmes le rôle du Grand Prêtre ? Votre réplique est la plus longue du film...

Pasolini : Pour deux raisons. La première parce que, sur place, je n'ai trouvé personne qui me convenait. La seconde, parce que cette phrase est la première du texte de Sophocle (ainsi commence la tragédie), et qu'il me plaisait d'introduire moi-même, en tant qu'auteur, Sophocle à l'intérieur de mon film.

Cahiers : Il me semble que le sentiment de la mort est plus fort et plus présent dans la partie moderne que dans la partie antique. (...)

Pasolini : Certainement, parce que la partie antique, c'est une angoisse vitale, pas une angoisse de la mort. (...) La tragédie affronte les thèmes de la vie alors que les images d'enfance sont déjà tout imprégnées de la mort par laquelle le film se termine réellement.

« Pier Paolo Pasolini », rencontre avec Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n° 195, novembre 1967, propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni et traduits de l'italien par M. Di Vettimo, p. 31.

Cahiers : (...) Vous vous tournez de nouveau, avec l'adaptation de l' « Œdipe » de Sophocle, vers le passé...

Pasolini : *Œdipe-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'Œdipe tel que l'a raconté Sophocle, avec des éléments freudiens, bien entendu. A la fin, ce petit garçon est vieux et aveugle et il est un peu ce qu'en son temps Tirésias a été, c'est-à-dire une sorte de prophète, d' « *homo sapiens* », de sage, qui joue des airs sur sa flûte et parcourt le monde contemporain. La première scène se passe à Bologne en 1967 et là ce vieil aveugle joue un air qui rappelle l'époque bourgeoise, le monde « libéral », le monde capitaliste en somme. La deuxième scène se passe à Milan près d'une usine où se trouvent des ouvriers et là, Œdipe joue sur sa flûte des airs de la Révolution Russe. A la fin, toujours à la recherche d'un lieu nouveau où s'établir, se fixer, il retourne vers ceux où pour la première fois il a vu sa mère, et dans le film, il est accompagné par le thème musical de la mère. (...) La différence profonde entre *Œdipe* et mes autres films, c'est qu'il est autobiographique, alors que les autres ne l'étaient pas où l'étaient moins. (...) Dans *Œdipe*, je raconte l'histoire de mon propre complexe d'Œdipe. Le petit garçon du prologue, c'est moi, son père, c'est mon père, ancien officier d'infanterie, et la mère, une institutrice, c'est ma propre mère. Je raconte ma vie, mythifiée, bien sûr, rendue épique par la légende d'Œdipe. Mais, étant le plus autobiographique de mes films, *Œdipe* est celui que je considère avec le plus d'objectivité et de détachement car (...) c'est une expérience terminée et qui ne m'intéresse pratiquement plus. (...) Au fond de moi, elle n'est plus vivante, violente. Ce n'est plus une lutte ni un drame. (...) Cela donnera peut-être à mon film un plus grand « esthétisme », mais aussi, je l'espère, un recul humoristique qui existait moins dans les autres. (...)

3/ ÉTUDES SUR LE FILM

Barthélémy AMENGUAL, « Quand le mythe console de l'Histoire : Œdipe Roi », *Etudes cinématographiques* n°40, 4e trim. 1976.

Puisque de l'aveu de l'auteur, *Œdipe roi* est « *le plus autobiographique de [ses] films* », la tâche à présent nous incombe d'identifier l'aventure humaine de Pasolini dans l'aventure de son héros mythique. Il y a deux films dans *Œdipe roi*, qui trouvent seulement l'un par l'autre leur signification définitive. Le premier, elliptique, synthétique, rapide, obscur au point d'exiger l'exégèse même de l'auteur pour être exactement déchiffré, condense en parabole, selon un réalisme fantastique, fantasmatique le destin de Pasolini, fils, homme et poète. Le préambule et l'épilogue le composent. Le second, « *illustration* » de la tragédie de Sophocle, apporte la transposition, la caution du mythe – universel, certes mais que Pasolini incline à son usage – à la vision du monde de l'artiste. C'est le volet central.

Un enfant d'aujourd'hui puis l'homme qu'il est devenu font une espèce de rêve, « *comme un énorme songe du mythe qui se termine au réveil, par le retour à la réalité* ». L'interprète d'Œdipe, dans le « *rêve* » (franco Citti), aurait dû, en toute rigueur, céder au dénouement sa place à quelque autre, ou mieux à Pasolini lui-même (Encore que la valeur et la fonction oniriques du mythe légitiment bien sûr cette continuité dans la différence, cette unité duelle.) Mais Pasolini a préféré incarner le grand prêtre, comme pour signifier que le poète Pasolini, prêtre, devin, ordonnateur de l'œuvre, peut se faire se rejoindre et se confondre, dans l'art, le mythe et la vie concrète, le non-temps originaire et le présent. En conséquence de la crise de l'œdipe, nous avons tous un pied non seulement dans le mythe mais encore dans la préhistoire de l'homme.

Florence BERNARD DE COURVILLE, *Œdipe Roi de Pasolini, Poétique de la mimèsis*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Sur la subjective indirecte libre :

Selon un schéma répétitif, quasi obsessionnel, les gros plans du visage d'Œdipe, tantôt de face, tantôt de profil, alternent avec ses visions. Des travellings brutaux sautent littéralement sur un dos, un visage, un objet, les plans généraux viennent régulièrement happer le sujet des plans plus rapprochés. Ce mode où la vision du cinéaste et la vision du personnage se mêlent, a été théorisée par Pier Paolo Pasolini lui-même sous le nom de « *subjective indirecte libre* ». [...] Si, dans *Œdipe Roi*, Pasolini embrasse le point de vue d'un personnage, d'un témoin, la vision d'Œdipe est avant tout celle du cinéaste. Les effets de caméra subjective sont les images du monde tel qu'il est vu par le cinéaste. Ainsi, le bébé qui voit le pré, dans le prologue, est le premier effet de la « *subjective indirecte libre* » : c'est la première perception du monde du cinéaste. La subjective indirecte libre est un discours-vision de l'auteur. Si [...] la cécité d'Œdipe est miraculeusement abolie à l'instant final, [...] c'est précisément parce que le réalisateur s'est substitué à Œdipe. [...]

Dans ses écrits théoriques, Pasolini conçoit la « *subjective indirecte libre* » comme l'actualisation cinématographique du concept linguistique de « *discours indirect libre* ». [...] Contrairement au discours direct, dans le discours indirect libre, la langue de l'auteur et celle du personnage se contaminent. De la même manière que la langue du personnage est transposée dans celle de l'auteur, la langue de l'auteur est transposée dans celle du personnage. [...]

Dans la subjective indirecte libre, « *la caméra entre dans un rapport de simulation, de mimèsis, avec la manière de voir du personnage. Selon Pasolini, le cinéaste s'identifie au personnage. Ces caractéristiques correspondent à ce que Gilles Deleuze décrit dans l'Image-Temps comme étant le propre de l'image moderne, la distinction s'évanouit entre la subjectivité de la caméra, non au profit de l'un ou de l'autre, mais parce que le cinéma adopte « une présence subjective », acquiert « une vision intérieure », entre dans un rapport de simulation, un rapport mimétique, avec la vision du personnage. [...] Pier Paolo Pasolini occupe dans le film un double statut contradictoire : à la fois l'auteur et le personnage mis en scène indirectement.*

Sur le « magma stylistique » :

Œdipe Roi donne lieu à un carnaval des styles [...]. Pasolini compose un magma stylistique fondé tout d'abord sur un contraste visuel de l'image telle qu'elle apparaît dans le prologue et l'épilogue, et telle qu'elle est mise en scène dans la partie antique. A l'opposé des douces couleurs du prologue et de l'épilogue, les couleurs exposées dans la partie mythique sont rougeoyantes, vives, baroques. Les réminiscences plastiques du film confirment le magma stylistique. Le prologue et l'épilogue pastichent les peintures impressionnistes. [...] Dans la partie mythique, le montage se présente comme une succession de « *tableaux* » picturaux captant l'essence de l'architecture marocaine. De nombreux plans se succèdent montrant d'anciennes cités du Sud marocain. Ces images ne servent en rien l'intrigue. Elles sont vidées des personnages de l'histoire, elles n'existent que pour leur beauté formelle. De même, les gros plans de visage d'Œdipe,

après la séquence de l'oracle de Delphes, consacre la rencontre du regard et du fond. Cette collusion qui n'existe qu'en tant que fait cinématographique, par et dans l'opération du montage, est décrite par Pasolini dans *Écrits sur la peinture* : « *Quand mes images sont en mouvement, elles sont comme si l'objectif se déplaçait dans un tableau : je conçois toujours le fond comme le fond d'un tableau, comme un décor, c'est pour ça que je l'attaque toujours de front [...]. Ce que j'aime, c'est le fond, pas le paysage [...] un visage en détail* ».

[...]

Pasolini introduit dans son film le syncrétisme culturel qui ne répond pas seulement à une exigence intime du poète, mais sert d'abord le propos exact du cinéaste. Il amalgame le tragique et le grotesque. En traduisant l'*Œdipe roi* de Sophocle, en respectant la grandeur dramatique et sublime du texte original, mais en introduisant dans certains vers le parti du prosaïsme, et surtout en insérant, dans le corps du film, des plans triviaux, tels que le plan sur Polybe se lavant les pieds, le cinéaste unit au sein de son film des genres différents. Pasolini évoque ce paradigme dans l'entretien qu'il accorde à Jean Dufлот : « *J'aime élaborer... Amalgamer... C'est toujours mon penchant pour le pastiche, sans doute ! Et... le refus du naturel.* »

Dans *Œdipe roi*, on peut parler d'un magma des bruits, des sons, de la musique. La dimension expressive est soulignée par une bande sonore très « contaminée » : des chants populaires russes et roumains se mêlent aux rythmes nord-africains, à la musique de Mozart qui accompagne les moments vécus par Jocaste et Œdipe. Le bruitage allie des chants populaires roumains à résonance religieuse, à la musique de Mozart et au bruit oppressant des grillons.

François de la BRETÈQUE, « *Tragédie grecque et cinéma méditerranéen* », *Cahiers de la cinémathèque* n°61, septembre 1994

Pour son *Œdipe Roi*, Pasolini a proposé la confrontation de trois paysages qui correspondent aux trois parties du triptyque que constitue ce film. Le prologue se situe dans une province rurale de l'Italie des années 30, une campagne verdoyante de prairies entourées de saules et de bouleaux. La partie centrale, qui transpose le drame de Sophocle, a été tournée dans le Sud du Maroc. Ce déplacement que nous acceptons facilement aujourd'hui, a fait jaser à l'époque. D'autant que Pasolini a volontairement accentué le caractère désertique des paysages, autant que l'aspect « barbare » des rites et costumes de ses « Grecs » (en fait, en revoyant le film aujourd'hui d'un œil neutre, on s'aperçoit qu'il est bien plus fidèle qu'on ne croit à l'iconographie que nous ont léguée les Grecs : cf. le chapeau de voyage de son Œdipe, son glaive, etc. Comme l'a écrit B. Eisenschitz, « *ce n'est pas par hasard que le Maroc a remplacé pour Pasolini la Grèce, celle de l'histoire été celle du mythe : cette tentation africaine a été... l'occasion pour beaucoup d'élucider des mythes* » on peut penser à l'apport de l'ethnologie et de l'anthropologie africaines au renouvellement de notre connaissance des mythes, depuis Lévi-Strauss, tout autant qu'aux pèlerinages africains de tant d'artistes, depuis Rimbaud, pour mettre au clair leur « mythologie » personnelle. Le troisième paysage d'*Œdipe Roi* est celui de l'épilogue, qui se déroule dans l'Italie industrielle moderne. La fable prend tout son sens dans l'opposition de ces trois univers, celui de l'enfance perdue, celui de l'âge de l'initiation douloureuse, celui de la maturité combattante et de la vieillesse : trois Méditerranées aussi « vraies » et aussi essentielles l'une que l'autre.

Elie MAAKAROUN, « *Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé* », *Études cinématographiques* n°40, 4^e trim. 1976.

Le chemin d'Œdipe est tracé : c'est contre les dieux qu'il a à lutter pour connaître sa vérité. Et quand il apprend le secret de son destin, quand il est exclu par la prêtresse comme un sacrilège, un impie, sa première réaction consiste en un refus, refus d'un tel ordre sacré, refus jusqu'à la négation. La tentation œdipienne est de vivre comme si les dieux n'existaient pas. Mais que faire contre le désespoir qui le pénètre suggéré par ces travellings flous et subjectifs, par lesquels la réalité des choses, de la foule et des animaux s'effiloche, ne laissant place qu'à une interrogation, celle du mystère de l'être, du « *sentiment tragique de la vie* ». Que faire ? Fuir ? Pleurer ? Tourner en rond ? Comment échapper à cette structure de prison psychique ? ici, le style de Pasolini, se libère de toutes références plastiques : la tragédie iconographique et la tragédie intérieure fusent en chant, en silence, en ce soleil et ce désert, « *formes visuelles de l'absolu* » avec leur foyer : Œdipe éclairé par les gros plans qui se demandent : « *Où vas-tu ma jeunesse ? Où vas-tu ma vie ?* ». La compassion du cinéaste ne fait pas de doute, accompagne Œdipe dans sa douleur désespérée. Pasolini s'identifie à son héros. Et c'est en quoi l'œuvre est lyrique. Cette souffrance ne peut pas ne pas poser des questions ontologiques et éthiques sur l'ordre du monde et de la vie, sur la signification de l'existence et sur la riposte humaine face au malheur. Quelle énigme mène donc l'histoire d'Œdipe ? Et quelle est sinon la part d'un mystère sacré cette énigme que le sphinx devine et qui fait alors crier le héros : « *Je ne le sais pas ; je ne veux pas le savoir* » et le sphinx précipité dans le gouffre de répondre : « *C'est inutile ; le gouffre dans lequel tu me pousses est en toi* ». Le sphinx représentant de la foi populaire, avec ses légendes, ses peurs, mais aussi sa force et sa durabilité. Le gouffre inscrit dans le cœur d'Œdipe-Pasolini apaisé, endormi par le succès, la possession du pouvoir et de la mère, ne tardera pas à s'ébranler au contact de la peste et de la mort. La conscience est de nouveau assaillie par le malheur.[...] La victoire temporaire donc illusoire d'Œdipe, son bonheur de régner et de posséder sa mère cèdent la place à l'angoisse et au sentiment de culpabilité devant le spectacle des vautours, des corbeaux, des cadavres, des chants et des cortèges funèbres que l'art du cinéaste sait rendre saillants. Le peuple renie son chef parce qu'il le voit tel qu'il est : non un favori des dieux mais un maudit. Vaincu par ce qu'il a défié, pris de remords, Œdipe devra se crever les yeux, s'exiler et retrouver sa solitude désespérée.

Olivier JEUDY, *L'analyse du film et l'interprétation des mythes grecs*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2002, 1999.

Œdipe Roi a souvent été considéré comme un film autobiographique dans lequel Pasolini décrivait des souvenirs d'enfance et son homosexualité œdipienne. Il affirme lui-même que le seul changement important qu'il a opéré par rapport à Sophocle se situe à la fin de son film : « *j'ai supprimé l'intrusion des filles, parce qu'au fond, j'ai changé l'Œdipe même. Et les filles ne correspondaient pas à mon Œdipe, ni Antigone. Il y a ainsi une exclusion par rapport au texte, plutôt qu'une modification* ». C'est en effet un joueur de flûte qui vient guider Œdipe aux yeux ensanglantés. Pasolini a remplacé l'Antigone secourable de Sophocle par un jeune homme quelque peu insouciant qui, après le changement de décor et d'époque, donne à manger aux pigeons et s'amuse en dansant avec eux sur une place italienne des années soixante. Une autre scène, nullement prévue par la tragédie de Sophocle, peut apparaître aussi comme un autre signe de l'homosexualité de « *l'auteur* » : il s'agit de cette rencontre d'une femme aux seins nus que fait Œdipe au cours de son errance dans le désert marocain. Parcourant les ruines labyrinthiques d'un édifice, il se retrouve face à cette femme nue, la regarde en restant paralysé, puis s'en détourne rapidement avec une sorte de terreur... De manière générale, les analyses qui ont été réalisées à propos de *Œdipe Roi* se sont davantage intéressées aux éléments autobiographiques de Pasolini, pour expliquer sa transposition « *personnelle* » de ce récit mythique qu'à l'effet critique et parodique d'une telle relecture de ce mythe populaire. [...]

A la fin de la première partie du film, qui se déroule dans une petite ville italienne des années vingt, le père d'Œdipe saisit son enfant par les pieds et les serre jusqu'à le faire pleurer. Cette scène apparaît comme une illustration exacte, mais surtout caricaturale, de la rivalité entre le père et le fils dont parle le texte freudien. Qu'on retrouve dans la scène suivante, qui se déroule dans le paysage des montagnes ocres et arides, le jeune enfant suspendu à un bâton par les poignets et les chevilles comme un chevreau, ne peut que susciter le rire : la mise en scène des pieds enflés d'Œdipe parodie le récit freudien et le récit légendaire. *Œdipe Roi* de Pasolini est une combinaison de stéréotypes et de modèles de récits populaires. Le film opère une rationalisation du récit légendaire par le récit freudien et inversement, une rationalisation du récit freudien par le récit légendaire. Le Sphinx de la mythologie populaire, par exemple, est devenu l'inconscient d'Œdipe. Œdipe frappe et tue avec son épée le Sphinx qu'il ne veut ni voir ni entendre, le refoulant ainsi, comme l'explique Pasolini, dans l'abîme, c'est-à-dire dans son propre inconscient. Pasolini : Ils représentent les pensées des personnages. Plutôt que d'utiliser la voix off, procédé du cinéma d'aujourd'hui, j'ai utilisé les intertitres, procédés du cinéma muet.

4/ EXTRAITS DU SCÉNARIO ORIGINAL DU FILM

Traduction : Angelica Brancato

D'après PASOLINI, Pier Paolo, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milan, Garzanti, «Gli Elefanti», 1970 [édition utilisée : 2006]

43 APPARTEMENTS DU PALAIS ROYAL - Intérieur. Jour.

Comme quelque temps auparavant, Œdipe erre à l'intérieur du Palais Royal, en direction de sa chambre à coucher.

Il marche comme dans un rêve, abstrait, lent, mystérieusement calme.

La vérité l'a presque étourdi et il n'arrive pas à reprendre ses esprits, pas même pour souffrir. Ce n'est plus lui, c'est une sorte d'amnésie qui le guide. Et en effet il regarde autour de lui comme s'il ne reconnaissait pas ces lieux.

Ainsi entre-t-il dans sa chambre à coucher d'un geste mécanique.

44 CHAMBRE A COUCHER - Intérieur. Jour.

Du seuil qu'il vient de franchir Œdipe voit tout de suite...

le corps de Jocaste qui se balance pendu à une poutre du plafond.

Comme un fauve blessé, Œdipe se rue sur son corps, en s'accrochant à elle comme dans une ultime tentative pour la sauver. Cette vue l'a arraché à son rêve, et, avec la violence des gestes, elle lui rend la violence de la douleur.

Mais, en s'accrochant à ce corps sans vie, il n'obtient qu'une chose : arracher à Jocaste ses habits.

Et elle, sa mère, lui apparaît nue encore une fois.

C'est cette nudité qu'il ne peut pas supporter.

Comme une bête furieuse, il ouvre la fibule – cette même fibule que, tant de fois, il avait ouverte pour déshabiller son épouse – et enfonce l'aiguille dans ses yeux en hurlant de douleur.

Ses yeux déchirés sont tournés vers l'image du corps nu de sa mère : tout d'abord cette image se déforme, puis elle devient opaque et floue et disparaît enfin dans une obscurité profonde.

LENT FONDU SUR L'OBSCURITE PROFONDE.

45 DEVANT LE PALAIS ROYAL -Extérieur. Jour.

Tout le monde est présent, le peuple ainsi que les sénateurs : un rassemblement de gens devant une maison où un malheur s'est produit.

Il y a un silence profond, une attente...

Tout le monde regarde en direction de la porte : de là Œdipe est en train de sortir, il avance à tâtons, il chancelle.

Le silence long et profond persiste : tous les regards sont rivés sur lui, qui chancelle, tombe, se relève. Seul.

Dans les regards l'horreur, la répugnance, la haine, l'ironie prennent désormais le dessus sur la pitié.

C'est un sénateur, un vieillard aux yeux pleins de pitié, qui rompt enfin ce long silence tragique et embarrassant d'un filet de voix :

SENATEUR : Pourquoi ? Pourquoi l'as-tu fait ?

Œdipe tourne la tête autour de lui, cherchant la source de cette voix, le menton tendu, comme un ver écrasé : il arrive à dire quelque chose d'une voix cassée par l'horrible douleur physique.

ŒDIPE : Ainsi ne verrai-je plus le mal... que j'ai souffert et que j'ai fait. Dans l'obscurité je ne verrai plus désormais ceux qu'il fallait ne pas voir... Je ne reconnaitrai plus ceux que je désirais reconnaître...

A nouveau un silence très long, trop long. Puis Œdipe recommence à parler, en se répétant :

ŒDIPE : J'aurais dû me déchirer les oreilles aussi... pour mieux enfermer en moi-même mon corps malheureux... et ne plus rien voir, ne plus rien entendre... rien... Il est doux d'avoir l'esprit loin du mal !

Il se tait encore puis, après un long silence, il recommence, comme s'il parlait au hasard, par bribes.

ŒDIPE : Vite ! vite ! Éloignez-moi d'ici... éloignez de vous cet homme qui fait peur...

Et il se tait encore, en attendant que les mots prennent forme dans sa nuit profonde :

ŒDIPE : Il faut garder le silence sur les choses impures... ne pas en parler, ne pas en témoigner : se taire ! Cachez-moi ! Mettez-moi hors de notre terre ! Abandonnez-moi dans un lieu où l'on ne me voie plus !

SENATEUR (toujours timide, d'un filet de voix) : C'est à Créon maintenant de décider...

Œdipe tourne en tous sens sa tête de ver écrasé, comme pour chercher où se trouve Créon : et à entendre ce nom une plainte prolongée s'échappe confusément de sa poitrine.

CREON : Non, je ne veux pas te railler, maintenant, Œdipe, et je ne veux pas non plus te reprocher tes fautes... Mais vous, que faites-vous ? Emmenez-le à l'intérieur, à la maison, confiez-le à ses proches pour qu'eux seuls voient – comme le veut la pitié – l'état dans lequel il est.

ŒDIPE : Non, Créon, non... Au nom de cette pitié... chasse-moi loin de cette ville... Laisse-moi aller dans les montagnes désertes que mon père et ma mère m'avaient destinées à ma naissance pour que je meure là-bas comme ils auraient voulu que je meure...

Créon ne dit plus rien. Il baisse la tête et se tait, avec un coup d'œil ambigu vers Œdipe et les autres. Et voilà qu'un silence tragique et embarrassant tombe à nouveau sur tous ces gens. Tous se regardent et regardent Œdipe, avec horreur, mépris, ironie et pitié.

Œdipe commence à se déplacer en trébuchant, cherchant le chemin qui mène hors de la ville ; il tombe, il se relève, il vacille dans le silence.

Et voilà que le garçon-messager, le regard humble et plein de pitié, vient vers lui : il a quelque chose entre les mains. Une flûte. Une flûte comme celle de Tirésias. La flûte des aveugles. La flûte qui fait rentrer toute chose dans les règles, qui codifie le scandale. Le garçon, habitué à accomplir d'humbles tâches, n'a pas peur de s'approcher de cet homme si mal en point, avec ses plaies encore récentes et sanglantes. Il s'approche de lui et lui tend la flûte qu'Œdipe ne voit pas, qu'il ne connaît pas. Alors le garçon lui prend la main et la met sur la flûte. La main d'Œdipe cherche, reconnaît. Il serre la flûte et, soutenu par le garçon, se met en route avec lui. Tous deux s'en vont – dans ce silence excessif et hostile - tandis que la foule, devenue étrangère, les suit du regard. Œdipe marche très lentement, combien de temps lui faut-il pour s'en aller, pour s'éloigner ! Après beaucoup de temps ils sont enfin deux silhouettes lointaines, qu'on aperçoit de dos, sur le chemin qui mène hors de la ville.

Jusqu'au moment où on entrevoit... là-bas... Œdipe qui porte la flûte à ses lèvres... il émet une première note, puis une seconde... et le garçon de dos qui l'encourage...

Et voilà que maintenant Œdipe, mendiant aveugle, prophète, joue encore péniblement, comme un enfant, une mélodie, la mélodie de son enfance, la mélodie de la mystérieuse chanson d'amour de Tirésias, la mélodie qui vient avant et après le destin.

Les deux hommes s'effacent au loin, au bout du chemin poussiéreux.

46 PLACE - Extérieur. Jour

C'est une grande place qui porte les marques de l'histoire et de la civilisation : une grande cathédrale inachevée, en pierre rouge, l'hôtel de ville au premier plan avec ses arcades majestueuses en ogives et ses fenêtres à meneaux ; à côté, un autre bâtiment, plus ancien, toujours en pierre rouge, avec des créneaux. Tout autour les maisons rouges avec leurs toits et leurs porches.

Des porches en enfilade bordent le côté droit de la place, fuite élégante de porches chargés de souvenirs de familles riches, d'événements publics, de va-et-vient anciens. C'est l'un des lieux où

la bourgeoisie célèbre ses rites et où se reflète sa grandeur. Parmi ces immeubles anciens, sous ces porches usés, d'élégants magasins étincellent et c'est le va-et-vient fébrile et doux de la foule citadine, du trafic.

Mais il y a un coin de la place réservé aux paresseux et aux pigeons sous le doux soleil rougeoyant dans la paix quotidienne.

Œdipe et son jeune guide, venant d'une rue latérale, arrivent là-bas, dans ce lieu un peu écarté, hors du tourbillon de la vie.

Œdipe, les cheveux longs et la barbe poussièreuse et hirsute des vieux mendiants ou des prophètes, s'assoit et commence à jouer de la flûte.

La mélodie est celle d'un chant de résurrection bourgeois, de lutte pour la liberté.

Au fil de cette mélodie tout ce qui les entoure acquiert son sens précis et émouvant : cela devient aussitôt presque un souvenir, cela retrouve, avec sa quotidienneté, son caractère épique.

Des étudiants qui passent avec leurs livres, de belles filles de la ville qui longent les porches. Une mère avec son enfant dans les bras, une mère aisée, avec toute la dignité de cet après-midi et de cette matinée. Des enfants qui passent, un peu effrayés par Œdipe, l'entourent et, avant de s'enfuir, se moquent de lui.

ENFANTS : Pieds gonflés ! Pieds gonflés ! Pieds gonflés !

Des touristes qui prennent des photos de la cathédrale.

Des policiers au repos, dans un cône d'ombre et de lumière.

Les faits, les gestes, les pas, les regards de l'un des mille moments où l'humanité se retrouve, avec sa paresse et son agitation, dans sa marche fatale.

Le garçon-messager, distrait, insouciant, joue à faire peur aux pigeons, les mettant en fuite.

Pendant ce temps Œdipe joue, soufflant dans sa flûte cette mélodie qui donne du sens à tout ce qui l'entoure, à ce doux murmure de l'histoire. Puis, tout d'un coup, il s'interrompt comme s'il était saisi par une pensée, une idée qui doit être réalisée tout de suite, avec précipitation. Il cherche à tâtons son guide, l'anxiété et l'impatience le gagnent.

Quand le garçon est à ses côtés, il le pousse vers un autre chemin latéral – comme si un lointain rappel intérieur le guidait. Par ce chemin ils disparaissent rapidement...

47 BANLIEUE OUVRIÈRE - Extérieur. Jour

Enormes, plates, légères, les usines occupent entièrement l'horizon ouaté d'un calme matin du Nord.

C'est un lieu où s'ouvrent les autoroutes et où les ponts s'élèvent, agiles, au-dessus des fleuves de voitures qui passent presque sans bruit dans le brouillard azuré.

Mais tout est dominé par la présence des usines, avec leurs lignes qui obéissent à d'obscures nécessités, et elles ont donc la simplicité des églises anciennes. Le violet, le gris, le fondu des teintes, le blanc aveuglant des murailles asymétriques et des files obsessionnelles de constructions cylindriques toutes égales, se découpent sur le ciel de la même couleur.

Dans un coin de cette perfection il y a quelques éléments chaotiques et ruraux, le reste d'une prairie avec des haies et, derrière, une très grande montagne de charbon qui étincelle, noire et luisante contre un ciel flou.

Là-bas, vers ce lieu où les ouvriers passent pour aller aux usines, se dirigent Œdipe et le garçon qui le guide. Ils s'assoient là et Œdipe se met à souffler dans sa flûte.

Cette fois c'est la mélodie d'un chant de révolte populaire, de lutte partisane. C'est ce chant mystérieusement émouvant qui semble donner un sens à ce qu'il y a tout autour : au passage des ouvriers, au trafic proche et lointain, aux groupes des gens du peuple qui attendent les autobus dans ces stations lointaines.

Des enfants jouent au football dans la prairie. Le garçon-guide d'Œdipe va jouer avec eux, drôle et joyeux dans cette heure populaire.

Œdipe est absorbé dans ses pensées, occupé à souffler dans sa flûte la musique qui donne sens à ces choses.

FONDU.

48 PÉRIPHÉRIE DE SACILE - Extérieur. Jour

Œdipe et le garçon qui le guide avancent maintenant dans un blanc et modeste sentier de village. Ils marchent en silence dans l'heure de midi.

Et c'est ainsi que de vieilles images indélébiles apparaissent, rapides : une route et une maison...

A peine au-delà des maisons c'est la campagne.

Il s'agit d'ailleurs d'humbles maisons de la petite bourgeoisie... Avec leurs treilles, leurs gouttières, leurs petites clés de voûte sur les portes : les marques de noblesse de la ville maritime qui, pendant des siècles, a été maîtresse de cet arrière-pays.

Deux écoliers et un soldat qui passent... On dirait le même soldat qu'autrefois, même s'il ne porte plus le vert-de-gris des uniformes des années trente mais le kaki des années soixante...

Œdipe et le garçon marchent maintenant dans un chemin à la sortie du village, lequel reste en arrière-plan, recueilli dans sa vieille blancheur. Et ici...

Voici la vieille maison de campagne avec du blé dans la cour... Et une charrette... et un chien qui va et vient. Des gens étrangers et profondément familiers, au milieu des poules...

La route longe maintenant un haut mur, un peu dépouillé... avec sans doute à son côté un chemin de fer et les rares passants de ce coin du monde - des paysans, un poliomyélique qui passe dans son fauteuil roulant, le visage pâle et mystérieux - témoignent de ces lieux devenus étrangers.

Œdipe marche sur cette route : et voilà qu'en bas il y a la grande pelouse où un jour des filles coururent et crièrent, joyeuses, autour d'un enfant...

Au bout de cette pelouse coule un fleuve modeste et plat aux eaux verdâtres.

Œdipe s'arrête puis, comme poussé par la violence de sa hantise, il se fait emmener en bas, sur la pelouse... jusqu'au bout où verdoie l'eau du fleuve Livenza.

Et il s'arrête là. Était-ce donc cela tout ce qu'il cherchait dans ses ténèbres ? C'était ce sublime coin couvert de saules argentés rustiques et sauvages laissant tomber leurs branches dans l'eau qui coule lentement. C'est le lieu où pour la première fois les yeux d'Œdipe distinguèrent et reconnurent la mère. Sur cette image qu'un vent léger, antique et insaisissable anime, éclate la mélodie dont elle tire, soudainement, son sens bouleversant : une répétition, un retour, une immobilité originelle dans le vain écoulement du temps... c'est la musique mystérieuse du temps enfantin, le chant d'amour prophétique qui est – avant et après le destin - source de toute chose.

EDITIONS UTILISEES

SOPHOCLE, *Œdipe Roi*, Gallimard, Folio plus classiques, 2015, trad. Paul Mazon
SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, Folio classique (pour *Œdipe à Colone*), 1973, trad. Paul Mazon.

RECEPTION CRITIQUE DU FILM

Jean de BARONCELLI, « Œdipe Roi de Pier-Paolo Pasolini », *Le Monde*, 5 septembre 1967.
Jean de BARONCELLI, « Œdipe Roi », *Le Monde*, 15 octobre 1968.
Pierre BILLARD, « L'Œdipe de Pasolini n'a pas de complexe », *L'Express*, 14 octobre 1968.
Jean-Louis BORY, « Œdipe Roi par Pier Paolo Pasolini », *Le Nouvel Observateur* n°205.
Michel CAPDENAC, « Œdipe-Roi », *Les Lettres Françaises*, 23 octobre 1968.
Louis CHAUVET, « Œdipe-roi », *Le Figaro*, 11 octobre 1967.
Henry CHAPIER, « Œdipe-roi de Pier Paolo Pasolini », *Combat*, 10 octobre 1968.
Robert CHAZAL, « Œdipe Roi : une tragédie moderne, une tragédie de toujours », *France Soir*, 10 octobre 1968.
Jean COLLET, « Œdipe-Roi », *Etudes*, 1968, p. 742-744.
Georges DUPEYRON, « Œdipe Roi : un film de Pier Paolo Pasolini », *Europe*, février-mars 1969, p. 331.
Michel DURAN : « Œdipe Roi (le message ne crève pas les yeux) », *Canard enchaîné*, 26 octobre 1968.
J.-A. F., « *Edipo Re (Œdipe Roi)* de Pier Paolo Pasolini », *Cahiers du Cinéma* n° 195, novembre 1967, p. 29-30.
Claude-Jean PHILIPPE, « Œdipe-Roi. Les malheurs d'Œdipe et les angoisses de Pasolini », *Télérama* n° 980, 27 octobre 1968, p. 61-62.
Jean-Luc POUILLAUDE : « Un poème barbare », *Tribune socialiste*, 24 octobre 1968.
Marcel REGUILHEM : « Œdipe Roi », *Réforme*, 19 octobre 1968.
Jean ROCHEREAU : « Œdipe-Roi de Pasolini : Machine infernale ou pétard mouillé ? », *La Croix*, 24 octobre 1968.

ENTRETIENS AVEC PIER PAOLO PASOLINI

« Rencontre avec Pier Paolo Pasolini : Edipo Rè », Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n°192, juillet-août 1967, propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni et traduits de l'italien par Jean-André Fieschi, p. 13-16.
« Pier Paolo Pasolini », rencontre avec Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma* n° 195, novembre 1967, propos recueillis au magnétophone par Jean Narboni et traduits de l'italien par M. Di Vettimo, p. 31.

ETUDES

Barthélémy AMENGUAL, « Quand le mythe console de l'Histoire : *Œdipe Roi* », *Etudes cinématographiques* n°40, 4e trim. 1976.
Florence BERNARD DE COURVILLE, *Œdipe Roi de Pasolini, Poétique de la mimésis*, Paris, L'Harmattan, 2012.
François de la BRETÈQUE, « Tragédie grecque et cinéma méditerranéen », *Cahiers de la cinémathèque* n°61, septembre 1994.
Elie MAAKAROUN, « Pasolini face au sacré ou l'exorciste possédé », *Etudes cinématographiques* n°40, 4e trim. 1976.
Olivier JEUDY, *L'analyse du film et l'interprétation des mythes grecs*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2002, 1999.

SCENARIO

PASOLINI, Pier Paolo, *Il Vangelo secondo Matteo, Edipo Re, Medea*, Milan, Garzanti, «Gli Elefanti», 1970 [édition utilisée : 2006]
Traduit de l'italien par Angelica Brancato.