

Sylvie Cadinot-Romerio
Académie de Créteil
Formatrice en charge du stage sur les nouveaux auteurs de terminale littéraire
Agrégée de Lettres modernes
En poste au lycée Alfred Nobel de Clichy-sous-Bois

Lectures d'*Œdipe Roi* de Sophocle et de Pasolini

INTRODUCTION

La tragédie de Sophocle et le film de Pasolini présentent une double difficulté d'approche : en tant qu'objets d'étude qui requièrent la mobilisation de savoirs, et en tant qu'« objets d'art¹ » qui ne se constituent que dans l'expérience esthétique qu'ils procurent à leurs récepteurs. Cette seconde difficulté est sans doute la plus importante : faire en sorte que les élèves aient une compréhension sensible des œuvres, sans laquelle précisément elles ne peuvent devenir pour eux des œuvres.

Certes la compréhension intellectuelle du film et de la tragédie n'est pas aisée : elle suppose le maniement de nombreuses connaissances historiques et théoriques.

L'intelligence de l'œuvre de Sophocle exige en effet la reconstitution d'un horizon historique d'attente très éloigné du nôtre : il y a, selon Jean-Pierre Vernant, « un moment historique [de la tragédie] très précisément localisé dans l'espace et dans le temps », à savoir la cité démocratique athénienne du Ve siècle et la « pensée sociale » qui lui est propre². En outre au sein de ce moment, il faut prendre en compte le changement d'horizon opéré par Sophocle lui-même par rapport au système antérieur de références, c'est-à-dire à celui d'Eschyle : Karl Reinhardt (philologue allemand de la première moitié du XXe siècle) parle du passage d'un système musical à un autre³. Sophocle introduit en effet un 3^{ème}

¹ Dans l'Avant-propos de *Pourquoi étudier la littérature ?* (Paris, Armand Colin, 2010), Vincent Jouve écrit qu'on ne peut réfléchir à la valeur et à l'intérêt d'une œuvre littéraire sans prendre en compte son statut d'*objet d'art*. »

² « La matière de la tragédie [est] la pensée sociale propre à la cité du Ve siècle, avec les tensions, les contradictions qui surgissent en elle quand l'avènement du droit et les institutions de la vie politique mettent en cause, sur le plan religieux et moral, les anciennes valeurs traditionnelles : celles-là même qu'exaltait la légende héroïque, et où la tragédie puise ses thèmes et ses personnages, non plus pour les glorifier, comme le faisait encore la poésie lyrique, mais pour les mettre en question publiquement, au nom du nouvel idéal civique, devant cette espèce d'assemblée ou de tribunal populaire que constitue un théâtre grec. [...] Cette intime liaison entre un contexte social où les conflits de valeur apparaissent insolubles et une pratique humaine tout entière « problématique » faute de pouvoir exactement se situer dans l'ordre religieux du monde, explique que la tragédie soit un moment historique très précisément localisé dans l'espace et dans le temps », Jean-Pierre Vernant, « « Œdipe » sans complexe », *Œdipe et ses mythes*, Editions Complexe, « coll. « Historiques », 2006, p.3-4.

³ Karl Reinhardt, *Sophocle* [1933], 1971, Editions de Minuit, traduction d'Emmanuel Martineau, p.27.

acteur qui permet de complexifier la structure dramatique⁴. Il bouleverse aussi le rapport qu'entretiennent sur la scène tragique les deux catégories temporelles que sont le Temps humain et le Temps souverain des dieux : il ne s'agit plus d'un rapport d'inclusion, de « compénétration » comme chez Eschyle, mais de scission et de dérélition:

Homme, demi-dieu ou héros, le personnage d'Eschyle, où qu'il se tînt, ne se tenait pourtant pas seul, il séjournait toujours au sein du *complexus* du divin et de l'humain. Rien ne venait sur lui où le divin, amical ou hostile, ne l'étreignît ou ne le pénétrât secrètement [...]. Sans doute la volonté divine s'impose aussi dans la tragédie sophocléenne, mais non plus à la façon d'une puissance incessamment présente, immédiatement proche, décelable dans l'être et l'agir de l'homme lui-même : elle vient plutôt un jour lui faire face dans une étrangeté et une incompréhensibilité radicales, tel un souffle en provenance d'un mode autre que celui de l'homme, et devant lequel l'ultime salut est dans l'humilité⁵.

Pour bien expliquer *Œdipe Roi*, il est en outre nécessaire, selon Florence Dupont, de reconnaître non seulement l'éloignement historique de l'Antiquité mais son « altérité radicale⁶ », et donc de la débarrasser des « croyances » sous lesquelles elle a été longtemps « ensevelie » par « l'imaginaire savant ». Il faut notamment cesser de prendre les œuvres théâtrales pour des textes littéraires alors qu'elles ne sont que des livrets destinés à fabriquer des spectacles musicaux (pour célébrer un rituel en faveur de Dionysos, qui est un dieu du chant et de la danse⁷).

La difficulté de l'œuvre de Pasolini⁸ ne tient pas à son éloignement historique mais à son écart artistique. Dans le livre qu'elle lui a consacré, Florence Bernard de Courville parle

⁴ Karl Reinhardt écrit à ce propos : « Sophocle n'acquiert qu'à partir d'*Œdipe Roi* la maîtrise du dialogue à trois [...] ; cette conquête du « dialogue à trois, plutôt qu'un simple progrès technique, signifie une mutation stylistique. [...] L'interposition d'un tiers et l'accalmie qu'elle apporte ne met pas un terme au débat, elle y introduit une métamorphose et une péripétie », *Ibid.* p.157-158.

⁵ *Ibid.* p. 25-26.

⁶ Les termes cités sont extraits de « L'Antiquité comme laboratoire », conférence tenue par Florence Dupont à la journée organisée par l'académie de Créteil « Le sens des lettres et des humanités », consultable en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=kVP8ufdyZgs>

⁷ <http://www.univ-paris-diderot.fr/Mediatheque/spip.php?article239>

⁸ A la complexité du film, s'ajoute d'ailleurs la complexité de la pensée de Pasolini, qui n'est pas seulement un réalisateur, qui est aussi un théoricien (un sémiologue), un critique de cinéma, ainsi qu'« un spécialiste de lui-même », comme le dit Hervé Joubert-Laurencin lors d'une table ronde à la BnF en novembre 2000 (en présence de Laura Betty, Hervé Joubert-Laurencin, Umberto Todini et René de Ceccaty) : il est donc difficile pour le commentateur de se détacher du métadiscours de l'auteur et de construire sa propre interprétation. On peut prendre l'exemple de la notion de « cinéma de poésie » construite par l'auteur lors d'une conférence tenue à Pesaro en 1965 et reprise dans le recueil *L'expérience hérétique* : Pasolini commence par définir la nature du cinéma, « à la fois extrêmement subjectif et extrêmement objectif (jusqu'à une insurmontable vocation naturaliste) ». En effet, explique-t-il, « l'intervention de l'auteur de cinéma n'est pas une mais double. 1° il doit tirer hors du chaos l'im-signe [image-signe], le rendre possible, et le tenir rangé dans un dictionnaire des im-signes significatifs (mimique, environnement, rêve, mémoire) ; 2° faire ensuite un travail d'écrivain c'est-à-dire ajouter à cet im-signe purement morphologique la qualité expressive individuelle ». Le cinéaste se demande ensuite si une « langue de la poésie » est « possible au cinéma » en réduisant toutefois sa réflexion à la question de la possibilité d'un « Discours Indirect Libre ». Il analyse alors des films d'Antonioni, de Bertolucci et de Godard, avant de conclure en définissant le « cinéma de poésie » : « Le « cinéma de poésie » - tel qu'il se présente à quelques années de sa naissance - a pour caractéristique de produire des films de nature double. Le film que l'on voit et que l'on reçoit normalement est une « subjective indirecte libre », parfois irrégulière et approximative, et très libre : l'auteur se sert de « l'état d'âme psychologique dominant du film », qui est celui

d'« une des réalisations les plus énigmatiques du cinéaste italien⁹ ». Elle présente en effet une structure discontinue, comme Jean Duflot le fait remarquer au cinéaste au cours de ses entretiens avec lui en 1970 :

Jean Duflot : La structure du récit d'*Œdipe Roi* a quelque peu désorienté. En effet, la reconstitution du mythe de la fable antique est insérée entre une ouverture et un épilogue d'un vérisme tout à fait quotidien.

Pasolini : Je ne comprends pas que, devant la moindre difficulté, le public perde la raison. J'ai d'ailleurs remarqué que la transgression du temps chronologique dans le récit, le désoriente totalement. En réalité, la chose est d'une extrême simplicité. Le premier épisode présente un petit enfant d'aujourd'hui entre son père et sa mère, cristallisant ce que l'on appelle communément « le complexe d'Œdipe ». Il fait, à un âge où rien n'est encore conscient, la première expérience de la jalousie. Et son père, pour le punir, le pend par les pieds – accomplissant à travers le « symbole » du sexe (les pieds) une sorte de castration. Après quoi, dans la seconde partie, commence la projection de ce fait psychanalytique dans le « mythe ». *Œdipe Roi* se présente donc, dans cette seconde partie comme un énorme songe du mythe qui se termine au réveil, par le retour à la réalité.

Jean Duflot : Le troisième volet du film, c'est Œdipe dans la vie quotidienne [...]

Pasolini : C'est le moment de la sublimation comme l'appelle Freud. La variante du mythe est qu'Œdipe se retrouve au même point que Tirésias : il s'est sublimé comme le fait le poète, le prophète, l'homme exceptionnel en quelque sorte. En devenant aveugle, à travers l'autopunition, il accède au domaine de l'héroïsme ou de la poésie¹⁰.

Ce qui fait « perdre la raison » aux spectateurs est sans doute le montage choisi par le cinéaste : il n'est pas narratif (sauf dans la partie centrale) mais discursif, c'est-à-dire qu'il ne vise pas à construire un récit continu mais, selon les termes du théoricien Vincent Amiel, « à établir des relations de sens entre différents fragments¹¹ », à « organiser des significations qui ne vont pas de soi¹² ». Dans *Œdipe Roi*, ce qui préside à celles-ci est « l'intention autobiographique¹³ », comme l'écrit Dominique Noguez dans un article de 1973 publié dans la revue *Ça cinéma* : la partie centrale, l'histoire d'Œdipe, est « un simple matériau signifiant au service du discours sur soi¹⁴ ». L'étude de film demande donc de connaître la vie du cinéaste, mais aussi la théorie qui lui sert de grille de lecture, à savoir la psychanalyse¹⁵. Dans

d'un héros malade, anormal, pour en faire une *mimesis* continue, qui lui permet une grande liberté stylistique anormale et provocante. Sous ce film, se glisse l'autre film – celui que l'auteur aurait fait même sans le prétexte de la *mimesis visuelle* de son héros : un film totalement et librement de caractère expressif et expressionniste. » (*L'expérience hérétique*, traduit de l'italien par Anne Rocchi Pullberg, Paris, Payot, 1976, « Le cinéma de poésie », p.15-35). Sans doute est-ce ce film sous le film qu'a voulu réaliser Pasolini pour promouvoir une véritable poésie cinématographique (qui ne provienne pas seulement du point de vue d'un personnage, mais de la vision du cinéaste).

⁹ Florence Bernard de Courville, *Œdipe roi de Pasolini. Poétique de la mimesis*, L'Harmattan, 2012, p.15.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini : entretiens avec Jean Duflot [1970], Paris, Éd. Gutenberg, 2006, p.129.

¹¹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Nathan Cinéma, 1997, p.11.

¹² *Ibid.* p.43.

¹³ Dominique Noguez, « L'Œdipe de Pasolini », *Ça Cinéma*, n°2 (1^{ère} année), octobre 1973, p.99.

¹⁴ *Ibid.* p.101.

¹⁵ Il est même possible, selon Dominique Noguez, d'envisager le film comme une « allégorie » des concepts freudiens : « D'une façon générale, on pourrait remarquer que la première partie d'*Edipo Re* est l'illustration

un autre article publié dans *La Nouvelle Revue Française*, Dominique Noguez résume leurs interactions¹⁶ en ces termes :

L'autobiographie exemplaire d'un homme qui fait flèche de tout livre, qui se retrouve dans Freud là où Freud retrouve Sophocle, qui relit Sophocle avec le regard de Freud mais pour mieux se regarder, et qui illustre Freud par Sophocle pour donner à ce qu'il voit l'universalité bariolée de l'art¹⁷.

Cependant, les deux nouvelles œuvres au programme ne sont pas seulement des objets d'étude dont il faut connaître la composition afin d'en mesurer la singularité et l'historicité. Elles sont d'abord des œuvres à recevoir.

Les critiques reconnaissent volontiers au film de Pasolini une puissance émotionnelle. Bernard Eisenschitz, dans *L'avant-scène Cinéma*, souligne non seulement « la plus grande élaboration formelle de ses séquences » mais aussi « la plus grande émotion de chaque plan¹⁸ ». Pour René de Ceccaty, l'expressivité du film tient à la vibration de la caméra : pour traduire ce qui, dans la réalité, est « porteur de sacré », Pasolini fait « trembler la caméra » si bien que « la nature vibre et parle » et qu'on a « l'impression d'une présence physique invisible et émue¹⁹ ».

Quant à la tragédie, elle est précisément définie par Aristote à partir des effets qu'elle produit sur son lecteur ou sur son spectateur :

La crainte et la pitié peuvent bien sûr naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui

exacte et minutieuse de certains passages du texte freudien – les particularités autobiographiques venant en quelque sorte simplement remplir et colorer la *forme* du discours psychanalytique », *Ibid.* p.102-103.

¹⁶ Il y a cependant un achoppement : le choix de Pasolini d'interpréter un rôle dans le film qui n'est pas celui qui est censé le représenter métaphoriquement, à savoir Œdipe ; il incarne le Grand Prêtre. Il s'explique sur ce choix en revendiquant le statut en abyme du réalisateur : « Cahiers : Pourquoi interprétez-vous vous-même le rôle du Grand Prêtre ? Votre réplique est la plus longue du film. / Pasolini : Pour deux raisons. La première parce que je n'ai trouvé personne qui 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. » « Pier Paolo Pasolini (*Edipo Re*) », *Cahiers du cinéma*, n°195, Novembre 1967, p.16. Dans « Relecture et autoanalyse », Bernard Eisenschitz pense que le choix du cinéaste répond au « besoin de se mettre à l'écart » afin de montrer qu'il a résolu son complexe d'Œdipe ; il cite d'ailleurs ces propos de Pasolini : « Je suis proche du mythe œdipien – l'amour du fils pour la mère, la haine du père – mais j'en suis plus proche dans la mesure où je l'ai vécu, j'en suis plus éloigné dans la mesure où je l'ai dépassé » (*L'Avant-Scène Cinéma* n°97, novembre 1969, p.9.)

¹⁷ Dominique Noguez, « Pasolini-roi », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} avril 1969, n°196, p.561.

¹⁸ Bernard Eisenschitz « Relecture et autoanalyse », *op. cit.*

¹⁹ Ces citations sont extraites d'une conférence de René de Ceccaty donnée à la BnF le 29 novembre 2000 intitulée « Pier Paolo Pasolini : poète de la réalité » (Enregistrement sonore publié en 2001 par la BnF dans la collection « Conférences de la Bibliothèque nationale de France - Grandes figures de la littérature mondiale au XXe siècle »).

surviennent – ce que l'on ressentirait en écoutant raconter l'histoire d'Œdipe²⁰.

Et le philosophe y est particulièrement sensible, comme le note Jacques Scherer dans *Dramaturgies d'Œdipe*

Aristote a été apparemment fasciné par *Œdipe-Roi* puisqu'il a éprouvé le besoin de se référer dix fois à la tragédie de Sophocle. Aucune autre pièce alléguée dans la *Poétique* n'approche, même de très loin, de ce nombre d'allusions, qui semble indiquer une sorte de hantise. De ces dix références, beaucoup sont techniques et ne semblent s'expliquer que par le souci de clarté qui anime le professeur. [...] Plus intéressantes sont les remarques sur la péripétie et sur la reconnaissance parce qu'elles montrent un Aristote capable d'apprécier plusieurs aspects de l'œuvre et d'en opérer une vigoureuse synthèse [...] enfin une dernière allusion à *Œdipe-Roi* (car *Œdipe à Colone* n'est jamais cité dans la *Poétique*) sert à illustrer non une recette dramaturgique mais, ce qui est exceptionnel dans un texte si sec, l'émotion de l'auditeur : il ne peut s'empêcher d'éprouver crainte et pitié²¹.

Ainsi l'émotion des lecteurs et des spectateurs est une condition essentielle à la compréhension d'une tragédie et d'un film lyrique.

Mais n'est-ce pas cette approche sensible qui est la plus difficile à accomplir aux élèves ? Nous constatons en effet de plus en plus souvent leur peu de goût²² pour la « fréquentation » des textes dans lesquels ils ont, disent-ils, du mal à « entrer ». Il est rare que nous ayons à les prévenir contre une familiarité excessive qui les conduirait à « appliquer²³ » confusément les œuvres à eux-mêmes en oubliant leur altérité. Il nous faut plus souvent, avant de les inviter à la distance analytique, réduire leur distance apriorique et les aider à établir un rapport de proximité. Ainsi, plutôt que de commencer l'étude en envisageant les œuvres comme si elles avaient déjà été lues ou vues, au sens plein du terme, leurs effets reçus, il paraît utile d'accompagner au préalable leur réception en aidant les élèves à en déplier tous les aspects et à les conscientiser.

²⁰ Aristote, *Poétique*, 1453b (Librairie Générale Française, 1990, traduction de Michel Magnien, p.105)

²¹ Jacques Scherer, *Dramaturgies d'Œdipe*, PUF, coll. « Écriture », 1987, p.107-108.

²² Dans l'entretien que Jean-François Vernay a accordé à Raphaël Baroni pour la revue en ligne *Vox Poetica* (<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intVernay.html>) à propos de son livre, *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature* (Paris, Complicités, coll. « Plaidoyer », 2013), il énumère les ouvrages des théoriciens qui cherchent à résoudre le problème de « l'étrange désaffection qui frappe le fait littéraire » : « Voyez par exemple les ouvrages de Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust. La fin de la Littérature* (Belin, 2006), de Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril* (Flammarion, 2007), d'Antoine Compagnon *La littérature pour quoi faire ?* (Fayard / Collège de France, 2007), d'Yves Citton, *L'avenir des humanités. Economie de la connaissance ou cultures de l'interprétation ?* (La Découverte, 2010), de Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature ?* (Armand Colin, 2010), et plus récemment celui de Jean-Marie Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?* (Thierry Marchaisse, 2011) ».

²³ Le concept d'« application » est défini par Hans-Georg Gadamer dans *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* « Mais il n'y a jamais eu non plus de lecteur qui, ayant le texte sous les yeux, se soit borné à lire ce qui s'y trouve. Il se produit au contraire, en toute lecture, une application, si bien que quiconque lit un texte est lui-même intégré au sens appréhendé » (Editions du Seuil, pour la traduction française, 1976/1996, p.362.)

Je présenterai d'abord rapidement quelques outils méthodologiques qui permettent de construire une didactique de la réception avant de les utiliser pour décrire les réceptions propres aux deux œuvres du programme. Cette description pourra ainsi servir à nourrir une séquence initiale qui interrogerait la relation d'adaptation à travers la confrontation des expériences esthétiques mais aussi éthiques qu'elles font vivre à leurs récepteurs. La tragédie de Sophocle et le film de Pasolini plongent en effet ceux-ci dans des tragiques très différents. Je m'attarderai davantage sur la première parce que le second sera longuement abordé dans la conférence qui suit.

1. Outils méthodologiques

La difficulté d'une séquence consacrée à la réception sensible d'une œuvre est d'aboutir à des résultats rationnels. Comme le remarque Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*

Le principal danger qui guette une analyse de l'œuvre en termes de réception est de voir, plus ou moins rapidement, le discours critique se diluer en une série de remarques empiriques et subjectives. Est-il possible, en effet, de modéliser la lecture ? La réception d'un texte ne varie-t-elle pas inévitablement avec chaque lecteur²⁴?

Ce théoricien a proposé un modèle en distinguant trois instances qui correspondent à trois aspects du moi du lecteur : le *lisant* qui a une lecture de participation fondée sur l'identification et qui s'immerge dans le monde imaginaire qu'il consent à croire réel, le *lectant*, plus distant et plus réflexif, qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre, à sa facture, à son sens, et qui les interprète, et enfin le *lu*, fasciné, pris dans les structures fantasmatiques du texte, qui satisfait en lisant des pulsions inconscientes. Le lecteur, au cours de sa lecture, ne cesse d'osciller d'une position à l'autre²⁵, de la crédulité volontaire²⁶ à l'incrédulité, de l'émotion à la distanciation et à l'interprétation.

Michel Picard à qui Vincent Jouve reprend ce modèle²⁷ l'a appliqué à *Madame Bovary* en montrant combien l'immersion fictionnelle du *lisant* y est régulièrement entravée par différents procédés qui maintiennent en éveil le *lectant*²⁸, sans toutefois empêcher le trouble ressenti par le *lu*, qui est provoqué par les images ou les rythmes. Il prend l'exemple de l'épisode des comices où l'alternance du discours amoureux et du discours idéologique entraîne leur déconstruction réciproque mais où, en même temps, cette alternance, en s'accélégrant, réussit à « mimer la montée du désir²⁹ » et à troubler le lecteur.

²⁴ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, coll. « Ecriture », 1992, p.14.

²⁵ *Ibid.* p.81.

²⁶ D'après une formule célèbre de Coleridge : « willing suspension of disbelief » à savoir « suspension volontaire de l'incrédulité ».

²⁷ Michel Picard a proposé ce modèle dans son ouvrage *La Lecture comme jeu* (Paris, Editions de Minuit, 1986) ; Vincent Jouve le modifie dans ses ouvrages : *L'effet-personnage dans le roman* (*ibid.* p.79-91) et *La Lecture* (Paris, Hachette supérieur, 1993, p.80-81).

²⁸ Michel Picard note que « la lecture est sollicitée, presque sommée, de se faire critique » (*op. cit.* p.276).

²⁹ Michel Picard écrit : « On n'a peut-être pas assez dit que l'un des procédés fondamentaux de Flaubert dans *Madame Bovary* était celui du montage critique, ni, donc, que la lecture de participation se trouvait

Dans le domaine cinématographique, les théoriciens ont procédé à d'autres distinctions tout aussi utiles. Je pense notamment à celle du *seeing through* et du *seeing as*, d'origine anglo-saxonne, et à celle des identifications primaire et secondaire.

La première est utilisée par Laurent Jullier dans *L'analyse de séquence*³⁰ pour envisager les deux regards différents que l'on peut porter sur un même film : *seeing as* consiste à regarder le monde fictif comme un monde fabriqué et à se demander non seulement comment mais pourquoi le cinéaste l'a fabriqué ainsi ; *seeing through* consiste à *voir à travers*, à traverser la surface de l'écran et à se laisser absorber dans le monde fictif.

Quant à cette absorption, elle relève, d'après Jean-Louis Baudry, d'une *double identification* : une identification primaire au sujet de la vision, « qui n'est pas visible mais fait voir³¹ » (ce qu'un film lyrique comme *Œdipe Roi* sollicite particulièrement) et une identification secondaire au représenté, au personnage, ou plutôt aux personnages, selon la place qui leur est accordée dans les situations successives.

2. Sophocle : le tragique de l'apparence

Le modèle des trois instances est particulièrement opératoire pour éclairer l'expérience lectorale qu'offre la tragédie sophocléenne : il permet non seulement de la déplier et d'en mesurer toute la richesse, mais encore d'articuler entre elles plusieurs des lectures qui en ont été faites : on voit ainsi que leur différence tient en partie à l'instance qui y est privilégiée.

L'approche phénoménologique de Karl Reinhardt privilégie clairement le *lisant*, le moi qui se met à la place des personnages. En revanche, l'approche structuraliste de Jean-Pierre Vernant repose davantage sur l'activité d'un *lectant* attentif à « la structure énigmatique » de la pièce (et qui, au fil du texte, s'efforce de déchiffrer les discours doubles des personnages). Enfin les lectures psychanalytiques, celle de Freud, de Starobinski, et de

constamment contrariée (l'activité du *lectant*, fréquemment sollicitée [...]). La forme la plus grossière de ce montage, fort rare, juxtapose le commentaire du narrateur à l'information contestée ; ainsi, aux dernières pages, telle parenthèse : « Je [Homais] suis membre de plusieurs sociétés savantes (il l'était d'une seule) ». [...] Plus raffinés et donc moins immédiatement ressentis par une lecture où le *lectant* défaille un peu, sont ceux produits par la succession à plus ou moins longue distance (c'est là le hic) de deux évocations dont la seconde propose une interprétation de l'autre : les danseurs de la Vaubyessard et les automates de l'orgue de Barbarie, par exemple [...]. Mais, le plus souvent, le montage critique fait alterner deux éléments également suspects, qui, dès lors, devraient se dénoncer mutuellement et se détruire dans l'esprit du lecteur. [...] L'exemple le plus révélateur et le plus drôle demeure pourtant celui des célèbres comices. Ce chapitre central du roman [...] est entièrement construit, on le sait, à l'aide de ce procédé, avec de subtiles variations du rythme et du niveau des alternances et une progression marquée vers un sommet constitué précisément par l'entrelacement du discours amoureux et du discours de l'idéologie officielle, plus visiblement bouffon. [...] une accélération dans le rythme de l'alternance sembler mimer la montée du désir (ce qui peut-être trouble le *lu*), tandis que les récompenses accordées aux foules paysannes mystifiées soulignent la grossièreté de la séduction d'Emma et préfigurent ses désillusions (ce [...] que peut analyser le *lectant*) » (ibid. p.278-279).

³⁰ Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, Paris, Nathan Cinéma, 2003 p.9.

³¹ Cité par Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet dans *Esthétique du film*, Paris, Nathan Cinéma, 1999, p.184.

Pasolini, sont fondées sur ce qui, au cours de la lecture, atteint profondément cette instance passive et archaïque qu'est le *lu*.

2-1. Le *lisant*³²

Karl Reinhardt a particulièrement bien mis au jour l'expérience de lecture vécue par le *moi* du lecteur qui se projette dans l'univers fictif. Sans l'avoir faite, il n'est pas possible d'apprécier la nature du tragique représenté, ce pourquoi il faut y encourager les élèves.

Ce qu'*Œdipe-Roi* fait vivre au *lisant*, c'est, écrit-il, « la tragédie de l'apparence humaine », c'est-à-dire de cette réalité où vivent les hommes (s'ils ne sont pas devins), à laquelle ils s'efforcent de donner sens et cohérence, mais qui peut brusquement s'effondrer :

Ce qui entretient la tension célèbre de ce drame, ce n'est pas seulement le progrès inexorable et haletant d'une découverte, ni un simple jeu du chat et de la souris entre un dessin secret et une victime qui ne le pressent pas encore, encore moins un jeu d'illusions, comme celles qui ne manquent pas de naître au cours d'une enquête ou d'un interrogatoire [...] A la différence de bien d'autres tragédies grecques, *Œdipe Roi* n'est pas la tragédie du destin [...] c'est bien plutôt [...] la tragédie de l'apparence humaine, de cette Apparence à laquelle il faut laisser répondre l'Être [...] Sur ce point, un détail aurait pu au moins frapper : tandis qu'aucun des chœurs de la tragédie ne chante le destin, l'un d'entre eux, à un moment crucial, chante bel et bien l'apparence humaine (v.1189) :

Mais quel est l'homme qui
De toute félicité saisit
Plus que l'apparence et qui, à peine installé dans sa lumière
Déjà ne commence à décliner³³

Le *lisant* vit donc avec Œdipe une expérience d'égarement dans l'apparence. Cependant cet égarement n'est pas dû à de la légèreté, de l'irréflexion, ou à une vision subjective et déformante de la réalité : Œdipe, comme l'écrit encore Karl Reinhardt, « ne vit pas dans l'illusion mais au sein d'une fausseté et d'un miroitement objectifs³⁴ », c'est-à-dire intersubjectifs, partagés par tous les autres (sauf le devin). De plus, il est animé par le désir de savoir et recherche avec persévérance une intelligence du réel. D'ailleurs, si on cherche à déterminer son caractère à partir de la définition aristotélicienne du caractère, ce qui en ressort, c'est « sa passion de la vérité³⁵ ». En effet, dans la *Poétique*, le philosophe définit le caractère comme « ce qui est de nature à déterminer un choix, le parti qu'on choisit ou que

³² Je m'appuierai sur le chapitre que Karl Reinhardt a consacré à *Œdipe Roi*³² dans sa monographie intitulée *Sophocle* et publiée en 1933 (*Sophocle, ibid.* p.141-142), sur l'article d'Alain Moreau, « Les prophéties de Tirésias, un devin trop humain » (dans *Sophocle, le texte, les personnages*, études rassemblées par Albert Machin et Lucien Pernée, Publications de l'Université de Provence, 1993, p.219-229) et sur l'étude littéraire de Georges Hoffmann, *Sophocle. Œdipe Roi* (PUF, coll. « études littéraires », 1990-1996).

³³ Karl Reinhardt, *op. cit.* p.141-142.

³⁴ Karl Reinhardt, *op. cit.* p.144.

³⁵ Karl Reinhardt, *op. cit.* p.140.

l'on évite lorsqu'on est dans l'indétermination³⁶ ». Or le constant parti d'Œdipe, c'est celui du dévoilement : quand s'ouvre le prologue³⁷, il a déjà envoyé Créon consulter l'oracle d'Apollon ; dans le premier épisode, il consulte lui-même le devin ; dans le deuxième, il demande à voir le dernier témoin, ...

On peut ainsi inviter les élèves, dès le prologue, à se mettre à la place d'Œdipe et à apprécier ses vertus épistémiques³⁸ : son art d'interroger, sa capacité à identifier des indices et à les interpréter. Par exemple, le détail des « brigands » qui l'étonne et auquel il va tenter de donner une vraisemblance en imaginant un complot. Sans doute y a-t-il de l'*hybris* dans sa réaction de colère (une propension à la tyrannie, comme le craint le chœur), mais son hypothèse n'en résulte pas moins d'un processus rationnel, propre à l'entendement, qui consiste à chercher dans la réalité des éléments concordants qui confirment l'indice plutôt qu'à le mettre en doute, surtout s'il est attesté par un témoin. De même la réaction d'incrédulité d'Œdipe face à la vérité que lui révèle Tirésias est en quelque sorte logique. Il est nécessaire de suivre le déroulement de l'épisode de l'intérieur pour bien voir qu'il ne s'agit pas là de dénégation ou d'aveuglement volontaire. Le chœur lui-même ne croit pas à la vérité proférée par le devin. Car telle qu'elle est dite, elle est proprement *incroyable*. Tirésias est, en effet un « devin trop humain³⁹ », selon l'expression d'Alain Moreau, animé par des sentiments violents qui lui font perdre toute autorité : il refuse d'abord de dire ce qu'il sait, puis il le dit brutalement sous le coup de la colère⁴⁰, ce qui discrédite ses propos, d'autant qu'ils paraissent, par leur énormité, complètement extravagants, motivés par la seule vengeance. Malgré l'éloge que le coryphée a fait de lui au début de l'épisode (l'appelant « le divin interprète, seul entre les hommes à connaître la vérité »), dans son premier stasimon, le chœur qui représente l'opinion publique⁴¹, soutient Œdipe contre lui :

Strophe II

Oh comme elles me troublent les étranges, étranges paroles du sage augure, dois-je les croire ? Les démentir ? Je ne sais que dire. [...] Je ne vois rien à la lumière des événements passés ou présents qui permette de dénoncer le bon renom d'Œdipe en ce pays [...]

Antistrophe 2

Zeus et Apollon, certes, sont bien instruits du destin des mortels, mais chez les humains un devin en sait-il plus que moi ? Rien ne le prouve ! La science d'un homme peut bien surpasser le savoir des autres. Mais pour ma part, jamais, avant de voir une sentence se justifier, je ne saurais approuver une accusation. La seule chose dont nous soyons sûrs, c'est que la vierge ailée

³⁶ Aristote, *Poétique* (1450b), *op. cit.* p.95.

³⁷ Œdipe y évoque les multiples « cheminements de [sa] pensée errante » (Sophocle, *Œdipe-roi*, *op. cit.* p.11).

³⁸ Comme l'écrit Pierre Vidal-Naquet dans « Œdipe à Athènes », « Par un jeu fréquent sur son nom (*Oidipous*) et sur le verbe signifiant « je sais » (*oida*), Sophocle a fait d'Œdipe, celui qui sait » (*op. cit.* p.106).

³⁹ Alain Moreau, « Les prophéties de Tirésias : un devin trop humain » in *Sophocle, le texte, les personnages*, études rassemblées par Albert Machin et Lucien Pernée, Publications de l'Université de Provence, 1993, p.219.

⁴⁰ « Le Coryphée. – Les paroles du devin nous paraissent dictées par la colère », Sophocle, *Œdipe-roi*, Paris, Hatier, coll. « Classiques & cie lycée », p.23.

⁴¹ Georges Hoffmann écrit que « Le chœur, c'est nous, tel que nous percevrions le drame si nous ne le connaissions pas avant d'assister à la représentation de l'histoire d'Œdipe » (-Georges Hoffmann, *Œdipe roi*, PUF, « Études littéraires », 1990, p.48

un jour lui fit face et qu'il donna la preuve éclatante de sa sagesse et de son amour pour Thèbes. Aussi jamais mon cœur ne lui imputera-t-il un crime⁴².

Pour le chœur, Œdipe est donc celui qu'il croit être : un sauveur dévoué à son peuple, un homme héroïque, « le plus puissant de tous », le « meilleur des mortels », comme le dit le Grand prêtre dès le prologue. Ce qui va l'assaillir, ce n'est pas une réalité qu'il n'aurait pas su voir, mais la vérité qu'il ne pouvait pas connaître, *en tant qu'homme*.

La seconde expérience que fait le *lisant*, c'est celle de l'arrachement à l'apparence du bonheur, comme en témoigne la dernière réplique du coryphée dans l'exodos :

Ô habitants de Thèbes, ma patrie, regardez ! Voilà Œdipe, déchiffreur de la fameuse énigme, homme de grand pouvoir. Voilà ce qu'il était. Quel citoyen pouvait contempler son destin sans envie ? Or voyez quel tourbillon d'effroyable misère l'a fait déchoir ! Aussi pour un mortel c'est son dernier jour qu'il faut toujours considérer. Gardez-vous de proclamer un homme heureux avant qu'il ait franchi le terme de sa vie sans avoir subi aucun mal⁴³.

Et Œdipe n'est pas arraché au bonheur ; il est arraché à l'apparence du bonheur, non seulement présente mais passée : le malheur n'advient pas ; il a déjà eu lieu : Œdipe a déjà tué son père et partagé le lit de sa mère. C'est donc tout le monde apparent dans lequel il vivait qui s'effondre : ce qu'il croyait être, ce qu'il croyait avoir été, tout son être s'anéantit alors que lui n'a rien fait de plus, qu'il est resté le même, avec les mêmes dispositions⁴⁴.

Pour que les élèves puissent ressentir la « détresse⁴⁵ » que provoque un tel effondrement, et en éprouver de la terreur et de la pitié, il serait utile de lire avec eux non seulement le 4^{ème} mais aussi le 2^{ème} épisode. Le renversement se produit en effet en deux temps : le premier, s'il est moins extraordinaire que le second, est déjà absolument terrible. Œdipe découvre brutalement, au détour d'un mot, sans qu'il n'y ait eu de signe annonciateur (sinon incroyable), qu'il est le meurtrier qu'il a lui-même, en tant que roi, maudit, qu'il est donc maudit et qu'il doit être exclu de la cité qu'il gouverne. Et il le découvre à un moment où l'apparence lui offre la plus grande harmonie, au moment où sa femme Jocaste cherche à le conforter dans la fiabilité de son jugement et à lui prouver « que le don de divination n'est pas de ce monde⁴⁶ ». Les déplorations d'Œdipe constituent là en quelque sorte des directives émotionnelles invitant le *lisant* à sentir le bouleversement du personnage :

⁴² Sophocle, *Œdipe-roi*, *op. cit.* p.27.

⁴³ Sophocle, *Œdipe-roi*, *Ibid.* p.62.

⁴⁴ Jean-Pierre Vernant écrit à ce propos : « Du début à la fin du drame, il reste psychologiquement et moralement le même : un homme d'action et de décision, au courage que rien ne peut abattre, à l'intelligence conquérante, et auquel on ne peut imputer aucune faute morale, aucun manquement délibéré à la justice. Mais sans qu'il le sache, sans l'avoir voulu ou mérité, ce personnage œdipien se révèle dans toutes ses dimensions, sociale, religieuse, humaine, inverse de ce qu'il apparaît à la tête de la cité » (« Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe Roi* », *op. cit.* p.28).

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Sophocle, *Œdipe-roi*, *op. cit.* p.33.

Ah ! Je t'ai écoutée, femme, et voici qu'un terrible désarroi trouble mon âme et la fait chanceler !

Ô Zeus que veux-tu faire de moi ? Qu'as-tu prémédité ?

Hélas malheureux que je suis ! C'est contre moi-même, j'en ai bien l'impression, que, dans l'ignorance, je viens de lancer de terribles malédictions.

Le comble est que je suis le seul responsable et l'unique objet de ces imprécations ! L'épouse du mort, je la souille de ces bras qui ont provoqué sa mort, à lui ! Quelle horreur ! Je ne suis donc qu'impureté ! Je dois m'exiler et, une fois loin, renoncer à voir les miens et à fouler le sol de ma patrie ! Sinon je suis destiné à m'unir charnellement à ma mère, à tuer mon père, ce Polybe qui m'a élevé, qui m'avait engendré ! Est-ce trop dire qu'un dieu cruel m'a réservé ce destin ? Oh par pitié, par pitié, par la majesté sacrée des dieux, puissé-je ne jamais voir ce jour, oh ! Laissez-moi disparaître de la face de la terre avant que ne vienne me souiller la tache d'un tel malheur⁴⁷ !

Le seul espoir qu'il reste à Œdipe et auquel l'encourage le chœur lui-même repose sur un chiffre. Karl Reinhardt le commente en ces termes :

Un espoir demeure, faible il est vrai, de sauver l'apparence, c'est-à-dire l'être tel qu'il nous apparaît, « du moins à nous autres hommes ». Tout conspire autour d'Œdipe à lui ouvrir les yeux sur lui-même et sur son acte, et pourtant une incohérence demeure : dans les chiffres ! Le chiffre : d'après les dires du témoin l'assassin de Laïos n'était pas seul - : on ne s'est pas privé d'invoquer cet embarras du nombre pour soutenir que tout *Œdipe Roi* était bâti sur un trucage⁴⁸. Comme si le nombre était autre chose pour l'apparence qu'un point d'appui, une sorte de crampon ! Comme si l'apparence, lorsqu'elle est sur le point de faire naufrage, n'essayait pas d'agripper une planche de salut - et n'y réussissait ! Est-il contradictoire avec sa nature que l'homme, si faible que soit son dernier espoir, s'y accroche de toutes les forces de son esprit, dût-il faire assaut de subtilité⁴⁹ ?

S'apparaître soudain à soi-même non seulement comme le maudit mais encore comme un homme « impur », qui n'a pas sauvé mais souillé un peuple et une veuve, est déjà « horrible », mais ce n'est encore rien en regard de ce qu'Œdipe va bientôt découvrir : qu'il est monstrueux comme le montre la forme oxymorique de la longue périphrase à l'aide de laquelle il se désigne : « fils de qui [il] ne [devait] pas naître, époux de celle qui [lui] était

⁴⁷ *Ibid.* p.34-37.

⁴⁸ En note, Karl Reinhardt précise qu'il s'agit de Tycho von Wilamowitz, dans *Dram. Techn.*, p.79 : « Toute l'action d'*Œdipe Roi* repose, pourrait-on dire, sur un pluriel, que le poète a substitué consciemment au singulier, d'une façon équivoque et fautive. »

⁴⁹ Karl Reinhardt, *op. cit.* p.164-165.

interdite, meurtrier de celui qu'[il] n'[avait] pas le droit de tuer⁵⁰». Lors de cette brutale *anagnorisis*, sa lamentation est très courte comme si son bouleversement était au-delà du discours, inexprimable :

Hélas, trois fois hélas ! Tout serait donc parfaitement accompli ! Ô lumière du jour, laisse-moi élever vers toi un ultime regard, moi qui suis mis à nu⁵¹.

Il s'est donc produit, au moment même de la plus grande ascension du personnage (qui en venait à se penser « enfant de la Destinée⁵²»), un complet renversement : il doit désormais endurer « l'exclusion de tout et de tous, même de la participation à la lumière du jour⁵³ ». C'est ce qu'Aristote admire particulièrement dans la tragédie de Sophocle : la combinaison de la péripétie et de la reconnaissance :

La péripétie est, comme on l'a dit, le retournement de l'action en son contraire ; et cela, pour reprendre notre formule, selon la vraisemblance ou la nécessité. Ainsi, dans *Œdipe* l'homme qui arrive avec l'espoir de réjouir Œdipe et de le délivrer de ses craintes à propos de sa mère, fait tout le contraire en lui dévoilant son identité ; [...]

La reconnaissance – son nom même l'indique – est le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance, ou qui conduit vers l'amour ou bien la haine des êtres destinés au bonheur ou bien au malheur. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'une péripétie, comme celle qui prend place dans *Œdipe*. Il y a encore d'autres reconnaissances ; [...]

Mais celle qui convient le mieux à l'histoire, et qui convient le mieux à l'action est celle dont nous avons parlé ; car une reconnaissance de ce genre - assortie d'une péripétie- suscitera pitié et crainte ; or, par principe, la tragédie est imitation d'actions suscitant de tels sentiments⁵⁴.

Certes, comme l'écrit Jacques Scherer, « Aristote (ou son élève) simplifie et condense le récit de Sophocle dont les articulations sont plus nombreuses⁵⁵ » mais cela lui permet d' « opérer une vigoureuse synthèse⁵⁶ ». En effet, en ramassant ainsi le 3^{ème} épisode qui introduit la péripétie et le 4^{ème} épisode où a lieu la reconnaissance, Aristote fait ressortir la fulgurance et l'amplitude du « retournement » subi par Œdipe.

Ainsi ce qui provoque chez le lecteur les sentiments proprement tragiques, la pitié et la terreur, c'est le brutal effondrement de la réalité objective où croyait vivre Œdipe (lui, mais aussi le chœur), du monde et de l'Être qu'il croyait habiter - et non pas les actes qu'il a commis dans le passé, le parricide et l'inceste : non pas qu'ils ne soient pas terrifiants ni que leur auteur, ignorant, ne puisse susciter la compassion, mais ces actes ne constituent pas

⁵⁰ Sophocle, *Œdipe-roi*, *op. cit.* p.52.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.* p.47

⁵³ Karl Reinhardt, *op. cit.* p.137.

⁵⁴ Aristote 1452a, *op. cit.* p.101.

⁵⁵ Jacques Scherer, *op. cit.* p.108

⁵⁶ *Ibid.* p.107.

l'événement tragique : Œdipe les a déjà commis et le lecteur le sait avant que le personnage ne l'apprenne. Leur évocation a sans doute pour effet de cristalliser chez ce dernier, en son *moi lu*⁵⁷, des fantasmes, mais le tragique de la pièce ne repose pas sur leur découverte : il tient au renversement que cette découverte entraîne et qui révèle violemment au personnage la fragilité d'une réalité qu'il pensait ferme.

D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que la participation sensible du lecteur au tragique n'est pas enrayée par la connaissance qu'il a de l'histoire d'Œdipe ; celle-ci même y contribue parce qu'elle le rend particulièrement sensible à la fausseté de l'apparence où est englué le personnage, malgré toutes ses vertus, épistémiques et politiques.

Cependant ce savoir permet au *lectant* d'accéder à un autre plaisir de lire, non plus à hauteur de personnage, mais dans une position de surplomb, celle que lui donne sa supériorité épistémique sur lui.

2-2. Le *lectant*

L'activité interprétative du *lectant* est particulièrement sollicitée par le texte de Sophocle en raison de son ambiguïté. Selon W.B. Stanford, *Œdipe-Roi* a à cet égard « valeur de modèle⁵⁸ ». Jean-Pierre Vernant ajoute :

Aucun genre littéraire de l'Antiquité n'utilise en effet aussi largement que la tragédie les expressions à double sens et *Œdipe-Roi* comporte plus de deux cent fois autant de formules ambiguës que les autres pièces de Sophocle (Cinquante d'après le répertoire que dressait Hug en 1872)⁵⁹.

On peut relever dès le Prologue des exemples de discours doubles à l'insu du personnage.

⁵⁷ L'effondrement peut même réveiller chez le lecteur, en *lu*, une crainte archaïque : la crainte de n'avoir au cœur de soi-même qu'un vide qui risque de faire s'écrouler le moi qu'on s'est construit. Cf.2-3. *Le Lu*.

⁵⁸ Cité par Jean-Pierre Vernant, « Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'*Œdipe-roi* », *op. cit.* p.23.

⁵⁹ *Ibid.* Jean-Pierre Vernant ajoute : « Le problème cependant est moins d'ordre quantitatif que de nature et de fonction. Tous les tragiques grecs ont recours à l'ambiguïté comme moyen d'expression et comme mode de pensée. Mais le double sens assume un rôle bien différent suivant sa place dans l'économie du drame et le niveau de langue où se situent les poètes tragiques ». Il évoque ensuite différentes formes d'ambiguïté : « Il peut s'agir d'une ambiguïté dans le vocabulaire [...]. Le dramaturge en joue pour traduire sa vision tragique d'un monde divisé contre lui-même, déchiré par les contradictions. [...] L'*Agamemnon* d'Eschyle fournirait de bons exemples d'un autre type d'ambiguïté tragique. Il s'agit de sous-entendus [...] L'ambigu ne marque plus le conflit des valeurs mais la duplicité d'un personnage. ». Il fait enfin ressortir la singularité d'*Œdipe Roi* : « L'ambiguïté qu'on trouve dans *Œdipe-Roi* est bien différente. Elle ne concerne ni l'opposition des valeurs ni la duplicité du personnage qui mène l'action et se plaît à jouer avec sa victime. Dans le drame dont il est la victime, c'est Œdipe et Œdipe seul qui mène le jeu. [...] L'ambiguïté des propos [d'Œdipe] ne traduit pas la duplicité de son caractère, qui est tout d'une pièce, mais plus profondément la dualité de son être. Il constitue par lui-même une énigme dont il ne devinera le sens qu'en se découvrant en tout point le contraire de ce qu'il croyait et paraissait être. Le discours secret qui s'institue, sans qu'il le sache, au sein de son propre discours, Œdipe ne l'entend pas. Et nul témoin du drame sur la scène, en dehors de Tirésias, n'est non plus capable de le percevoir. Ce sont les dieux qui renvoient à Œdipe, en écho à certaines de ses paroles, son propre discours déformé ou retourné. Et cet écho inverse, qui sonne comme un éclat de rire sinistre, est en réalité un redressement. Ce que dit Œdipe sans le vouloir, sans le comprendre constitue la seule vérité authentique de ses propos » (*Ibid.* p.25-28.)

Le mal vous frappe tous mais nul n'en souffre plus que moi. Car votre douleur vous frappe chacun individuellement et s'arrête là ; mais pour moi la souffrance de chacun d'entre vous devient la mienne, mon cœur saigne, pour toi et pour moi⁶⁰.

Paradoxalement, la vérité se cache à découvert : c'est par une interprétation littérale des phrases d'Œdipe qu'on y accède : par elle, on entend non ce qu'il veut dire mais ce qu'il dit sans le vouloir. En effet, Œdipe exprime ici, dans un style sublime, de manière hyperbolique et métaphorique, son dévouement héroïque à sa cité. Si l'on envisage Œdipe, non comme un roi pratiquant l'art oratoire mais comme un homme qui parle sans ornement, on lit qu'effectivement il souffre « plus », parce que « le mal » dont il souffre est pire ; et il y a bien une translation (comme le note le verbe « devient ») entre sa souffrance et celle de tous, puisqu'il est cette « souillure qui nourrit le sol de ce pays⁶¹ ».

L'exemple suivant, contenu dans le premier épisode, présente de même un double sens que saisit immédiatement le lecteur puisqu'il lui suffit de prendre les mots au pied de la lettre :

Je voue solennellement le meurtrier, qu'il ait agi seul en secret ou avec des comparses, à une misérable vie de pauvre hère sans joie. Et au cas où je l'accueillerais en conscience sous mon toit, je me voue aux châtements que je viens d'appeler sur autrui⁶².

L'intention d'Œdipe est ici d'assurer la force perlocutoire de sa décision politique en l'argumentant par une déduction purement hypothétique qui consiste à appliquer à lui-même la loi qu'il vient d'édicter et à en tirer la conclusion (syllogistique) de son propre châtement ; il croit procéder à une application absurde, qu'il fait par hyperbole pour amplifier son propos ; mais le lecteur constate avec effroi qu'il prononce ainsi, par anticipation, sa propre exclusion. Ce retournement sur soi de la menace livre même au *lectant* une clé herméneutique qu'il peut utiliser pour ouvrir d'autres phrases, comme celle-ci adressée à Créon : « Si tu crois qu'un traître à sa famille échappera à la justice, tu perds la raison⁶³ ».

Le lecteur est donc invité à plusieurs reprises à *dé-figurer* les propos d'Œdipe (à effacer par exemple dans la phrase suivante la figure de la comparaison : « Moi, Œdipe je lutterai comme s'il eût été mon père⁶⁴ »). Tout se passe comme si la parole humaine, son art, ses ornements, étaient dénoncés dans leur vanité.

Comme l'écrit Jean-Pierre Vernant,

Le langage d'Œdipe apparaît ainsi comme le lieu où se nouent et s'affrontent dans la même parole deux discours différents : un discours humain, un discours divin. Au début, les deux discours sont bien distincts et

⁶⁰ Sophocle, *Œdipe-roi*, *op. cit.* p.11.

⁶¹ Prologue : Créon, *ibid.* p.12.

⁶² Premier épisode, *ibid.* p.18.

⁶³ Deuxième épisode, *ibid.* p.28

⁶⁴ Premier épisode, *ibid.* p.18.

comme coupés l'un de l'autre : au terme du drame, quand tout est éclairci, le discours humain s'inverse et se transforme en son contraire ; les deux discours se rejoignent : l'énigme est résolue. Sur les gradins du théâtre, les spectateurs occupent une situation privilégiée qui leur permet, comme les dieux, d'entendre en même temps les deux discours opposés et d'en suivre d'un bout à l'autre, à travers le drame, la confrontation⁶⁵.

Tout dépend naturellement de la connaissance que le lecteur ou le spectateur a de l'histoire d'Œdipe. Certes, « le mythe est, comme le dit Michel Tournier, une histoire que tout le monde connaît déjà⁶⁶ », mais celle-ci peut être connue de manière plus ou moins précise. Toutefois, il est sans doute mieux de ne pas la rappeler aux élèves afin qu'ils puissent découvrir par eux-mêmes qu'il y a, dans le texte, matière à déchiffrer. Tirésias d'ailleurs la rappelle assez vite.

Selon les spécialistes, le savoir du premier public de la tragédie n'était pas moins vague. Florence Dupont dit « il n'y a pas de mythe d'Œdipe dans la Grèce ancienne⁶⁷ », que « l'histoire telle que nous la connaissons a été fabriquée à partir du texte de Sophocle et après lui ». Pierre Vidal-Naquet avait aussi noté dans sa préface aux *Tragédies* de Sophocle publiée en 1973, le peu d'intérêt accordé à cette histoire avant le Ve siècle :

Qu'est-ce que la légende d'Œdipe avant les Tragiques ? Celle d'un enfant trouvé et conquérant pour qui tuer son père et coucher avec sa mère n'a peut-être pas d'autre signification que celle d'un mythe d'avènement royal dont il est bien d'autres exemples⁶⁸.

Cette légende illustre pour lui le fait que « le mythe héroïque en lui-même n'est pas tragique, [que] c'est le poète tragique qui le rend tel ⁶⁹ » :

L'Œdipe d'Homère⁷⁰ meurt sur le trône de Thèbes (*Odyssée* XI, 275-276⁷¹), ce sont Eschyle et Sophocle qui en ont fait un aveugle volontaire et un exilé⁷².

⁶⁵ Jean-Pierre Vernant, *op. cit.* p.28.

⁶⁶ Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, 1977, p.183.

⁶⁷ <http://www.univ-paris-diderot.fr/Mediatheque/spip.php?article239>

⁶⁸ Pierre Vidal-Naquet « Œdipe à Athènes », *op. cit.* p.93.

⁶⁹ *Ibid.* p.92.

⁷⁰ A propos d'Homère, Jacques Scherer précise que l'histoire d'Œdipe n'occupe chez lui qu'une « place minime » : « De brèves allusions à Étéocle et Polynice dans l'*Illiade*, et dans l'*Odyssée*, un seul passage [...]« la mère d'Œdipe, cette belle Epicaste qui, d'un cœur ignorant, commit le grand forfait : elle épousa son fils, meurtrier de son père et mari de sa mère. » L'excuse est déjà indissolublement liée au crime : « grand forfait », mais « cœur ignorant », de sorte que l'aventure apparaît presque sous la lumière d'un incident regrettable, relaté avec une certaine indulgence. Ulysse continue : « soudain, les Immortels révélèrent son crime. Il put régner pourtant, sur les fils de Cadmos, dans la charmante Thèbes, mais torturé de maux par les dieux ennemis, tandis qu'elle gagnait la maison d'Hadès aux puissantes charnières : affolée de chagrin, elle avait au plafond de sa haute demeure, suspendu le lacet. Après son fils reçut en héritage les innombrables maux que peuvent déchaîner les fureurs d'une mère. », *op. cit.* p.153-154.

⁷¹ Ulysse rencontre Epicaste, autre nom de Jocaste aux enfers.

⁷² *Ibid.*

Le premier public de Sophocle⁷³ pouvait certes connaître la pièce (perdue) d'Eschyle qui faisait partie d'une tétralogie consacrée à la légende d'Œdipe et composée de trois tragédies : *Laïos*, *Œdipe*, *Les sept contre Thèbes* (la seule qui nous soit parvenue⁷⁴), ainsi qu'un drame satyrique, *La Sphinx*. Mais leur représentation date du printemps de 467, soit plus de trente ans avant celle de Sophocle qu'on situe entre 430 et 420.

Pourtant, pour Albert Machin⁷⁵, « le poète supposait chez les spectateurs une connaissance sûre des principaux points de la légende » sinon il n'aurait pas accordé un si grand rôle à l'ironie dramatique. Il est donc nécessaire de distinguer le lecteur ou le spectateur réel dont le savoir préalable est variable, plus ou moins dense⁷⁶, et le lecteur impliqué par l'œuvre, celui que son texte appelle : *Œdipe-Roi*, par son ambiguïté, par le nombre important de propos doubles que son texte comporte, requiert, « ordonne » comme le dit Michel Charles⁷⁷, un mode particulier de lecture : une lecture de déchiffrement. Et on comprend pourquoi celle-ci ne contrarie pas la lecture de participation : en *lectant* ou en *lisant*, le lecteur a la même attitude existentielle, une attitude herméneutique : il déchiffre, que ce soit l'apparence avec Œdipe ou Œdipe lui-même.

Finalement ce qu'exige de lui la psychanalyse, c'est qu'il poursuive ce déchiffrement en lui-même, qu'il ne reconnaisse pas seulement Œdipe pour ce qu'il est mais qu'il se reconnaisse lui-même en Œdipe, comme l'écrit Jean Starobinski dans « Hamlet et Œdipe » :

Tandis que la reconnaissance « classique » a lieu sur scène entre les personnes du drame, Freud propose ici l'esquisse d'une théorie de la reconnaissance intéressant le spectateur : se reconnaître en Œdipe, pour le spectateur, c'est élargir son identité consciente en devenant aussi le héros mythique, et c'est du même coup déchiffrer la parole-pulsion située en deçà du présent et en deçà du discours inconscient lié à ce présent. L'on voit s'opérer simultanément une dépossession (puisque le spectateur absorbé par Œdipe n'existe plus à son moi) et une récupération (puisque en

⁷³ Selon Colette Astier, avant l'époque des grands tragiques, on ne trouve guère plus qu'« une rapide mention de la légende chez Hésiode, dans la *Théogonie* au vers 326 et dans *Les Travaux et les Jours*, aux vers 161-163 ainsi que chez Pindare, dans la IVe *Pythique* au vers 476», *Le mythe d'Œdipe*, Paris, Armand Colin, 1974, p.12-13.

⁷⁴ A la différence de Sophocle qui n'explique pas la prédestination d'Œdipe au malheur, Eschyle fait remonter la culpabilité à Laïos qui a transgressé une injonction de l'oracle : « mourir sans descendance »

⁷⁵ Albert Machin, *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Québec Canada, Serge Fleury Editeur, 1981, p.318

⁷⁶ La variabilité du savoir des spectateurs de tragédies est envisagée par Aristote dans sa *Poétique* : « Ainsi, il ne faut pas chercher dans tous les cas à s'en tenir aux histoires traditionnelles dont traitent les tragédies. Il est même ridicule de le faire puisque les événements connus ne sont connus que d'un petit nombre, mais charmant néanmoins tous les spectateurs » (1451b, *op. cit.* p.99). A défaut de plaisir herméneutique, les événements charment sans doute les spectateurs en suscitant en eux des sentiments tragiques (en *lisant*) ou des fantasmes (en *lu*).

⁷⁷ Dans *Rhétorique de la lecture* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p.9), Michel Charles écrit : « L'intervention du lecteur n'est pas un épiphénomène. Dans la lecture, par la lecture, tel texte se construit comme littéraire ; pouvoir exorbitant, mais compensé par ce fait que le texte « ordonne » sa lecture ».

Œdipe le spectateur reconnaît son passé et son inconscient jusqu'alors obscurcis)⁷⁸.

Le lecteur/spectateur passerait ainsi de la projection à l'introjection : il ne lirait plus seulement *Œdipe*, il se lirait Œdipe, si je puis dire. C'est précisément ce qu'expose le film : la lecture de soi en Œdipe. Une telle lecture privilégie l'instance que Vincent Jouve appelle le *lu*.

2-3. Le *lu*

Selon Vincent Jouve, à un certain « niveau de lecture », ce n'est plus le lecteur qui lit le texte mais c'est lui qui est « lu » par le texte : il retrouve en effet dans certaines « scènes » « une image de ses propres fantasmes » ; il y satisfait des « pulsions inconscientes », par exemple dans les « scènes de violence ou d'amour » qui réactivent son « voyeurisme infantile⁷⁹ ».

La tragédie comporte effectivement ce qu'Aristote appelle un « événement pathétique » d'une grande violence :

Voilà donc deux parties de l'histoire : la péripétie et la reconnaissance ; il y en a une troisième : l'événement pathétique. On a déjà parlé de la péripétie et de la reconnaissance, quant à l'événement pathétique, c'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre⁸⁰.

Cet événement se trouve dans l'Exodos, à travers les paroles du Messenger du Palais :

Vous que notre patrie révère depuis toujours grandement, il vous reste quelque chose de pénible à entendre, de pénible à regarder. [...] horreurs non plus subies mais voulues. Et les plus affligeantes sont celles que l'on s'inflige à soi-même⁸¹.

Le Messenger fait ensuite longuement le récit pathétique des actes d'Œdipe dans le palais, découvrant Jocaste « pendue, étranglée par une corde tressée », poussant alors « un atroce rugissement » puis se crevant les yeux : « sang, sang, globes en sang sur sa barbe ! Oh non des gouttes mais une averse noire, grêle ruisselante de sang ». Le Chœur, dès qu'il le voit sortir, s'écrie : « Ô vision de souffrance effroyable pour des mortels, Ô la plus affreuse que j'aie jamais vue ! ». Selon Florence Dupont, aux Concours tragiques, « le public vient pour pleurer en empathie avec ce chœur si bien que les poètes tragiques athéniens en rajoutent

⁷⁸ Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1989, p.288.

⁷⁹ Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette supérieur, 1993, p.36-37.

⁸⁰ Aristote 1452b, *op. cit.* p.102.

⁸¹ Sophocle, *Œdipe-roi*, *op. cit.* p.53-54.

sur les événements douloureux comme dans *Œdipe*, le fait qu'il se crève lui-même les yeux⁸² ».

Mais ce n'est pas cette scène d'autopunition (de pulsion de mort retournée violemment contre soi-même) qui a retenu Freud. Il a été fasciné par d'autres scènes, seulement évoquées, mais de manière récurrente : le parricide et l'inceste. Dans une lettre à Wilhelm Fliess du 15 octobre 1897, il écrit :

J'ai trouvé en moi comme partout ailleurs des sentiments d'amour envers ma mère et de jalousie envers mon père, sentiments qui sont, je pense, communs à tous les jeunes enfants [...] S'il en est ainsi, on comprend, en dépit de toutes les objections rationnelles qui s'opposent à l'hypothèse d'une inexorable fatalité, l'effet saisissant d'*Œdipe Roi*⁸³.

Comme la lecture de Freud influera sur celle de Pasolini, il est nécessaire d'inviter les élèves à lire attentivement les différents passages qui peuvent « saisir » le *lu*. Les premières évocations se trouvent dans le premier épisode où Tirésias emploie l'image frappante du corps maternel⁸⁴ ensemencé par le fils après le père⁸⁵, image que reprendra Œdipe dans l'Exodos : « Tu m'as fait naître puis tu as laissé lever au même endroit une fois encore la même semence⁸⁶ ». Puis, les allusions deviennent récurrentes voire obsessionnelles dans le discours d'Œdipe, qui rappelle à deux reprises et avec horreur, dans le deuxième épisode, l'oracle qu'il a reçu : « j'allais m'unir avec ma mère, j'allais montrer à la face du monde une lignée à faire frémir, je deviendrais le meurtrier de mon propre géniteur⁸⁷ », « je suis destiné à n'unir charnellement à ma mère, à tuer mon père⁸⁸ ». Vient enfin dans le troisième épisode un passage qui a particulièrement retenu Freud : rassuré sur le parricide, Œdipe confie à Jocaste ne pouvoir « se défaire de cette crainte » : « partager la couche de [sa] mère » ; pour l'apaiser, elle lui parle de tous ces hommes qui « ont partagé en songe la couche maternelle ». Elle cherche à banaliser l'oracle, à le réduire à un simple rêve oraculaire où l'inceste serait la figure annonciatrice d'un autre événement. C'est en effet selon Jean-Pierre Vernant⁸⁹ l'interprétation que les grecs donnent généralement au « rêve d'union avec la mère – c'est-à-dire avec la terre qui tout engendre, où tout retourne – : [il] signifie tantôt la mort, tantôt la prise de possession du sol, la conquête du pouvoir ». Sophocle aurait même fait là une allusion à un épisode raconté par Hérodote, celui d'Hippias⁹⁰, que le public athénien connaît bien. Autrement dit, d'après l'historien, le songe dont parle Jocaste n'est pas susceptible d'une approche psychanalytique qui l'envisagerait

⁸² Florence Dupont, <http://www.univ-paris-diderot.fr/Mediatheque/spip.php?article239>

⁸³ Lettre citée dans l'article « Œdipe (complexe d') », *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Fayard, 1997, p.759.

⁸⁴ Cf. La prairie maternelle du prologue de Pasolini

⁸⁵ *Ibid.* p.25.

⁸⁶ *Ibid.* p.58.

⁸⁷ *Ibid.* p.36.

⁸⁸ *Ibid.* p.37.

⁸⁹ Jean-Pierre Vernant, « Œdipe sans complexe », *op. cit.* p.21-22

⁹⁰ Jean-Pierre Vernant raconte ainsi cet épisode : « L'apprenti-tyran, marchant sur Athènes pour y reconquérir le pouvoir avec l'appui de l'armée perse, rêve qu'il s'unit avec sa mère. Il e conclut aussitôt tout joyeux « qu'il devait rentrer dans Athènes, restaurer son pouvoir, y mourir vieux. » », *Ibid.* p.22.

comme l'accomplissement d'un désir sexuel refoulé. Cependant l'amalgame de Freud est en quelque sorte dans le prolongement de celui de Jocaste : elle assimile la prédiction littérale (l'oracle) à une révélation symbolique du futur (le rêve) ; il assimile celle-ci à une révélation littérale du présent inconscient :

La légende grecque a saisi une compulsion que tous reconnaissent parce que tous l'ont ressentie. Chaque auditeur fut un jour, en germe, en imagination, un Œdipe, et s'épouvante devant la réalisation de son rêve transposé dans la réalité⁹¹.

On peut se demander si ce n'est pas dans ces mots de Freud que s'origine le film. Pasolini n'a-t-il pas dit à Jean Duflot dans l'entretien déjà cité :

Après quoi, dans la seconde partie, commence la projection de ce fait psychanalytique dans le « mythe ». *Œdipe Roi* se présente donc, dans cette seconde partie, comme un énorme songe du mythe qui se termine au réveil, par le retour à la réalité.

Dans cette partie « hallucinatoire », le cinéaste rend particulièrement manifeste ce complexe de pulsion sexuelle et de pulsion de mort qu'est l'*Œdipuskomplex*⁹² : il attribue au personnage d'Œdipe une véritable rage meurtrière à l'égard de Laïos et de sa suite, ainsi qu'un désir violent pour Jocaste dont il filme l'inceste de manière récurrente et sur le modèle de la scène primitive du prologue.

Cependant il est possible d'identifier dans *Œdipe roi* d'autres constructions psychiques inconscientes mises au jour par la psychanalyse, notamment « la crainte de l'effondrement » et « le roman familial ».

En effet, l'effondrement vécu par Œdipe peut non seulement susciter la pitié et la terreur mais encore une angoisse plus profonde, archaïque, que Donald W. Winnicott a étudiée dans un texte posthume publié en 1974 et intitulé *La crainte de l'effondrement*⁹³. Il s'agit de la peur d'un effondrement imminent et catastrophique de la structure du moi (« Voici qu'un terrible désarroi trouble mon âme et la fait chanceler !⁹⁴ »). Une telle angoisse d'annihilation résulterait de l'idée que la catastrophe a déjà eu lieu, dans la prime enfance, sous la forme d'une « agonie primitive », et que tout ce qui a pu être construit depuis est factice (ce que Winnicott appelle le « faux-self »). Or précisément tout s'écroule autour

⁹¹ Lettre de Freud à Wilhelm Fliess, *op. cit.* p.759.

⁹² Freud écrit dans *L'Interprétation des rêves* (1900) : « Sa destinée nous émeut parce qu'elle aurait pu être la nôtre, parce qu'à notre naissance l'oracle a prononcé contre nous cette même malédiction. Il se peut que nous ayons tous senti à l'égard de notre mère notre première impulsion sexuelle, à l'égard de notre père notre première haine ; nos rêves en témoignent. Œdipe qui tue son père et épouse sa mère ne fait qu'accomplir un des désirs de notre enfance. Mais, plus heureux que lui, nous avons pu, depuis lors, dans la mesure où nous ne sommes pas devenus névropathes, détacher de notre mère nos désirs sexuels et oublier notre jalousie à l'égard de notre père. Nous nous épouvantons à la vue de celui qui a accompli le souhait de notre enfance, et notre épouvante a toute la force du refoulement qui depuis lors s'est exercé contre ces désirs. Le poète, en dévoilant la faute d'Œdipe, nous oblige à regarder en nous-mêmes et à y reconnaître ces impulsions qui, bien que réprimées, existent toujours. » (Paris, PUF, (1926) 1967, p.228-229.)

⁹³ Donald W. Winnicott, « La crainte de l'effondrement », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 11, [1974] 1975.

⁹⁴ Sophocle, *Œdipe-roi*, Deuxième épisode, p.34.

Œdipe au moment où ressurgit l'ancienne violence, celle dont son nom « pieds enflés » garde la mémoire : elle est mentionnée deux fois et suscite à chaque fois une réaction émue du personnage :

Le Messager de Corinthe - C'est moi qui ai dégagé tes pieds, ils étaient transpercés au talon.

Œdipe - Un terrible traitement, reçu si petit⁹⁵

Œdipe – Elle te l'a remis ? C'est bien ça ?

Le Vieux Berger –Oui, Seigneur.

Œdipe – Dans quel but ?

Le Vieux Berger –Que je le fasse disparaître.

Œdipe – Son propre enfant ? la malheureuse !⁹⁶

Ce pathétique, rétrospectif dans la pièce, est non seulement actualisé dans le film mais particulièrement souligné par l'image de l'enfant suspendu à une lance comme une proie et par ses pleurs déchirants quand il gît sur le sol pierreux du désert.

Cependant, ce qui peut surprendre, c'est que dans la pièce, entre les deux passages dialogués où Œdipe déplore son cruel abandon, il en est un autre où il s'en réjouit :

Je me considère, moi, enfant de la Destinée et de sa générosité, sans honte aucune. C'est elle ma mère⁹⁷.

Pendant un instant, à la fin du Troisième épisode, Œdipe rêve donc d'une haute ascendance. La notion de « roman familial⁹⁸ » a précisément été créée par Freud pour désigner ce fantasme d'avoir une autre famille que la sienne, parée « de tous les prestiges fournis par le souvenir des parents idéalisés dans l'enfance⁹⁹ ».

Or il s'agit d'un passage qui est aussi particulièrement mis en avant dans le film. On entend résonner l'expression « figlio della fortuna » à plusieurs reprises : en voix off quand le Berger corinthien présente l'enfant trouvé au roi Polybe, dans la bouche du lanceur de disque floué de sa victoire par Œdipe, dans celle de Tirésias quand il lui révèle la vérité (ce qui est une addition à l'agôn sophocléen), ... Le premier titre que Pasolini avait d'ailleurs donné à son film était « Fils de la Fortune¹⁰⁰ ». C'est pourquoi on peut se demander dans quelle mesure *Œdipe Roi* n'est pas l'écriture cinématographique d'un « roman familial ».

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

⁹⁵ Sophocle, *Œdipe-roi*, Troisième épisode, *op. cit.* p.45

⁹⁶ *Ibid.* p.51.

⁹⁷ *Ibid.* p.47.

⁹⁸ Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés » (1908-1909), article publié dans l'ouvrage d'Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros* (Leipzig, Vienne, 1909), Paris, Payot, 1983.

⁹⁹ *Dictionnaire de la psychanalyse*, « Roman familial », *op. cit.* p.933. Paris, Fayard, 1997.

¹⁰⁰ Florence Bernard de Courville, *Œdipe Roi de Pasolini. Poétique de la mimesis*, p.31.

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'Œdipe¹⁰¹.

Pasolini mythifie donc sa vie au moyen de ce qu'il appelle « la légende d'Œdipe » dont la tragédie n'expose que la fin.

3. Le tragique du complexe comme destin

Seule la partie centrale du film qui raconte cette légende sera ici envisagée. A son propos, Bernard Eisenschitz écrit que « pour la première fois de son œuvre, Pasolini [y] a recours à des procédés narratifs cinématographiques¹⁰² ». En effet, le montage présente une chaîne d'événements que le spectateur peut suivre, ce qui favorise sa participation au monde fabriqué. Certes, le « monde de la fabrication¹⁰³ » ne se fait jamais oublier: le spectateur voit toujours *comment* (*seeing as*) et se demande *pourquoi* en même temps qu'il voit *à travers* (*seeing through*). Comme l'écrit Florence Bernard de Courville, reprenant une expression de Pasolini¹⁰⁴, dans *Œdipe roi*, « la présence de l'auteur est manifeste [...]. Il développe un style par lequel il fait « sentir » la caméra »¹⁰⁵. Cependant, quel que soit le degré d'absorption du spectateur, on peut tenter de décrire l'épreuve tragique que le film lui fait vivre et la confronter à celle que lui fait vivre la tragédie de Sophocle.

Dans l'entretien qu'il donne aux *Cahiers du cinéma* en novembre 1967, le cinéaste dit « [avoir] opéré des réductions, mais pas de véritables changements¹⁰⁶ » dans le texte sophocléen. Cependant si la pièce a été, textuellement, peu modifiée (du moins selon le cinéaste¹⁰⁷), structurellement et pragmatiquement, elle est complètement transformée.

En effet, la tragédie est seconde ; elle constitue le second pan de la partie mythique (introduit d'ailleurs par Pasolini lui-même qui joue le rôle du Grand prêtre sophocléen¹⁰⁸) ; elle est précédée de sa préhistoire, qui, chez Sophocle, n'est racontée que par bribes, à savoir l'histoire d'Œdipe depuis ses origines. Pasolini a donc ajouté au texte sophocléen ce

¹⁰¹ « Rencontre avec Pier Paolo Pasolini par Jean Narboni », *Cahiers du cinéma* n°192 juillet août 1967. Dans le numéro 195 de novembre 1967, après la sortie du film, il parle encore de « [sa] propre mère projetée dans le mythe ».

¹⁰² Bernard Eisenschitz, *L'Avant-Scène cinéma*, *op. cit.* p.9. Dans les *Cahiers du cinéma*, Pasolini précise quelle « forme de récit pourtant validée par tout le cinéma », « quels plans typiques » il n'aimait pas mais qu'il a, là, pour la première fois employés : « 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. Je considérais qu'il s'agissait d'une règle banale. [...] Il n'y avait jamais non plus dans mes films, de cadrage avec un personnage en amorce, pour les mêmes raisons : dans *Edipo*, il y en a beaucoup. » (n°195, p.15)

¹⁰³ Laurent Juillier, *op. cit.* p.14.

¹⁰⁴ Dans « Le cinéma selon Pasolini », le cinéaste dit que « la langue de la poésie est celle où l'on sent la caméra, de même que dans la poésie proprement dite, on sent immédiatement les éléments grammaticaux en fonction poétique », *Cahiers du cinéma*, n°169, août 1965 (cité par Florence Bernard de Courville, *op. cit.* p.72.)

¹⁰⁵ Florence Bernard de Courville, *op. cit.* p.70.

¹⁰⁶ *Ibid.* p.14.

¹⁰⁷ Pasolini parle même de fidélité : « je voulais ce troisième mouvement (toujours pour citer Godard) extrêmement fidèle au texte de Sophocle, et tourné très simplement », *Cahiers du cinéma* n°195, p.16.

¹⁰⁸ Voir la note 18.

que Genette appelle une continuation analeptique : pour la créer, il dit s'être servi d'une vulgate mythologique :

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 une encyclopédie et on lit : Œdipe, roi de Thèbes, etc., c'est-à-dire peu de choses [...] 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 Sophocle¹⁰⁹.

Mais ainsi adaptée, la tragédie de Sophocle est structurellement transformée : elle ne se présente plus comme une intrigue autonome ; devenue une suite, elle n'a plus que le statut partiel de dénouement d'une autre intrigue : il ne s'agit plus de la quête de la vérité et du renversement brutal qu'elle provoque ; il s'agit de la lutte d'un homme contre son destin contraire qui se noue avec un double crime, le parricide et l'inceste, puis se dénoue avec son exclusion¹¹⁰.

La mise en intrigue de l'histoire d'Œdipe étant différente, la tension qu'elle produit pragmatiquement chez son récepteur ne peut que l'être aussi : son intérêt ne tient plus au cheminement incertain de la vérité, dans une sorte de suspense heuristique, mais aux formes violentes que prend la réalisation du destin, et qui suscite en lui une curiosité voyeuriste.

En effet, dans la tragédie de Sophocle, la tension dramatique est entretenue par l'idée qu'il est possible que la vérité reste recouverte. Celle-ci est certes révélée dès le Premier épisode par le devin ; mais elle n'est pas crue. Elle refait signe ensuite dans le Deuxième épisode, au détour d'une phrase, à travers le mot « carrefour » ; mais c'est auprès d'un menteur qu'on recherche une confirmation, le Berger : il n'a pas dit qu'il avait sauvé l'enfant ; plus tard, il a prétendu que Laïos avait été assassiné par une bande de brigands ; il aurait sans doute continué de mentir (comme le montre son ultime résistance dans le Quatrième épisode). Ainsi, pour reprendre à l'envers les mots d'Œdipe, *tout* aurait pu ne pas s'*accomplir*. Il a fallu qu'« une étrangeté radicale [fasse] une irruption soudaine¹¹¹ » en la personne du Messager. L'intrigue, bien que tragique, se développe en créant des surprises et des attentes incertaines, qui, certes, ne portent pas sur l'issue, connue, mais sur les circonstances qui y mèneront. Selon Karl Reinhardt, cela correspond au destin tel que le pensaient les grecs :

Pour Sophocle pas plus que pour ses prédécesseurs grecs, le destin n'est détermination : même lorsqu'il est prédit, même lorsqu'il s'accomplit selon

¹⁰⁹ *Cahiers du cinéma* n°195, novembre 1967, p.13.

¹¹⁰ En l'appelant « troisième mouvement », c'est d'ailleurs ce que signifie Pasolini : « Là, et je ne sais pas si j'ai réussi, je voulais un peu faire ce que Godard dans « La chinoise » appelle « troisième mouvement » du film. » Or, dans le film de Godard, il s'agit précisément d'une scène d'exclusion, celle d'Henri, proche du Parti communiste, hors de son groupe d'amis révolutionnaires maoïstes.

¹¹¹ Karl Reinhardt, *op. cit.* p. 167

un ordre immanent au devenir et au cours du monde, il est déploiement spontané de la puissance du démonique¹¹².

Le spectateur du film n'éprouve pas ce suspense de la révélation jusqu'au choc que provoque le total effondrement de l'apparence. L'apparition du Messager ou du Berger ne créent en lui aucune surprise ni aucune attente car il les reconnaît pour les avoir vus auparavant, lors de la scène de l'abandon. En déroulant auparavant tout le destin d'Œdipe, en en exposant la vérité cruelle, la préhistoire mythique ne constitue aucune apparence menacée de s'effondrer. D'ailleurs, dans le film, Œdipe n'a pas la grandeur héroïque du déchiffreur d'énigme qui suscite l'admiration de son peuple chez Sophocle : il n'est pas mû par la passion de la vérité. Au contraire, il triche avec elle dès l'adolescence¹¹³ : il dissimule sa défaite au lancer de disque puis tue le Sphinx pour ne pas l'entendre :

Le Sphinx : Une énigme assombrit ta vie : quelle est-elle ?

Œdipe : Je ne veux pas savoir (il l'attaque pour ne pas savoir)

Le Sphinx : Tu n'y peux rien

Œdipe : Je ne veux pas te voir, je ne veux pas savoir, je ne veux pas t'entendre

Le Sphinx : L'abîme dans lequel tu veux me rejeter est au plus profond de toi¹¹⁴.

Selon Pasolini, Œdipe n'est pas « un héros intellectuel » :

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 agressive¹¹⁵.

Le spectateur, lui, ne découvre pas la vérité ; il y est plongé dès le début. L'expérience que lui donne à vivre le film n'est donc pas celle de son déchiffrement ni de son brutal

¹¹² Karl Reinhardt, *op. cit.* p.141.

¹¹³ Un des gestes de nature (si l'on peut nommer ainsi les gestes qui qualifient cinématographiquement le personnage comme le font textuellement les épithètes de nature) attribué à l'enfant du prologue dès le berceau puis à Œdipe, par exemple, après la consultation de la Pythie ou à la croisée des routes, est celui de se mettre la main sur les yeux pour ne pas voir.

¹¹⁴ A propos du Sphinx, Pasolini répond à Jean-André Fieschi qui l'interroge sur la modification qu'il apporte par rapport au mythe : « Les paroles du sphinx n'existent pas dans le texte de Sophocle. On en parle seulement [...] 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 du cinéma*, n°195, p.14.

¹¹⁵ *Ibid.*

découvrement, mais celle, continue, de sa cruauté, dans la succession des événements mis en scène, tous « pathétiques » au sens aristotélicien, ou « dionysiaques » au sens nietzschéen, par lesquels se déchaînent des passions sauvages. Cela commence avec le violent abandon de l'enfant suspendu comme une bête, pieds et poings liés, où semblent même abolies les frontières de l'humanité et de l'animalité qui préservent de la barbarie. Cela se poursuit avec la première explosion d'*hybris*, de « volonté de puissance », quand Œdipe floue puis bat son rival au jeu avant qu'il ne tue son père et sa suite dans une sorte d'ivresse féroce. L'histoire filmique d'Œdipe n'est pas celle de son intelligence impuissante mais celle de ses pulsions sans cesse libérées, ses pulsions du moi qui le poussent à agresser quiconque l'oblige à voir sa faiblesse humaine, ou encore ses pulsions sexuelles qui se manifestent dans son désir violent pour sa mère, ou comme l'analyse Hervé Joubert-Laurencin, dans les coups portés aux genoux du jeune soldat, partie du corps masculin qui a suscité le premier désir homosexuel de Pasolini :

On dirait qu'Œdipe guerrier de Pasolini veut détruire en même temps que son père, et en vain, ce lieu du corps par où l'irrépressible amour des hommes s'est installé¹¹⁶.

Le jeu expressionniste de Franco Citti souligne ce débordement constant des affects : ses cris, son rire dionysiaque au moment du meurtre, ou son geste récurrent de se mordre la main (après son mauvais rêve à Corinthe, après la révélation de Tirésias à Thèbes).

Le spectateur est ainsi sans cesse heurté dans sa sensibilité, que ce soit par identification secondaire au personnage représenté ou par identification primaire à l'instance représentante qui épouse la vision de celui-ci, selon la technique de la *subjective indirecte libre* (que Pasolini a définie notamment dans sa conférence « Le cinéma de poésie¹¹⁷ »). Ce qu'il voit est en effet un monde particulièrement inhospitalier. Sa rudesse est traduite par différents codes filmiques et profilmiques au moyen d'une « écriture magmatique » (comme Pasolini la qualifie lui-même dans *Les Dernières paroles d'un impie*), « issue du mélange des styles » : un décor rocailleux et morbide (où gisent par endroits des cadavres en décomposition), qui désoriente le spectateur parce qu'il est composé d'espaces parfois difficiles à raccorder (notamment autour de Thèbes), des costumes rudimentaires et hétéroclites (d'inspirations à la fois aztèque, sumérienne et africaine, selon Pasolini¹¹⁸), des « coiffures d'un baroque violent, barbare » (selon le critique Jean d'Yvoire¹¹⁹), des « cris et des lamentations [d'une] stridence insupportable » (comme l'écrit Jean-Louis Bory dans le *Nouvel Observateur* du 14 octobre 1969¹²⁰), des dissonances entre les images et les voix dues à leur postsynchronisation¹²¹, un ensemble musical discordant (de la musique japonaise pour former « le thème du destin d'Œdipe », des chants populaires roumains pour

¹¹⁶ Hervé Joubert-Laurencin, *Portrait du poète en cinéaste*, éditions du Seuil, Les Cahiers du cinéma, Paris, 1995. Le personnage d'ailleurs ne parvient pas à détourner ce désir puisqu'il ne peut s'empêcher de découvrir le visage de son adversaire.

¹¹⁷ « L'auteur se sert de « l'état d'âme psychologique dominant du film », qui est celui d'un héros malade, anormal, pour en faire une *mimesis* continue, qui lui permet une grande liberté stylistique anormale et provocante. », *Op. cit.* p.31.

¹¹⁸ *Cahiers du cinéma* n°195, p.16.

¹¹⁹ Jean d'Yvoire, *Télé-Ciné*, n°147, novembre 1968, cité dans *l'Avant-Scène cinéma*, *op. cit.* p.38.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Florence Bernard de Courville le remarque dans trois passages : « La première est la séquence de l'oracle de Delphes, la seconde est la scène avec le sphinx, la troisième est la scène où le prophète Tirésias déclare la vérité à Œdipe » *op. cit.* p.92.

former celui de l'épidémie de peste ou du régime tyrannique¹²²), des flous, des éblouissements (après la consultations de l'oracle notamment), ...

Mais en même temps, tous ces moyens font ressortir l'esthétique fantasmagorique, antinaturaliste, du film et peuvent être perçus à distance, précisément comme des moyens de signifier qu'il s'agit d'une figuration de l'inconscient de l'enfant du prologue¹²³.

Avant de conclure, notons toutefois que, contrairement à la pièce qui donne au spectateur des clés pour déchiffrer les signes, le film l'invite à les identifier mais les laisse en attente de signification. Le spectateur ne peut les interpréter sans disposer d'autres connaissances. C'est particulièrement le cas des Prologue et Epilogue (dès que le spectateur sort de l'identification primaire au sujet lyrique de la vision). Pour comprendre les ellipses temporelles et saisir la pertinence des fragments d'enfance représentés dans le premier mouvement, il faut en effet des connaissances psychanalytiques (objet partiel, menace de castration, scène primitive et, naturellement complexe d'Œdipe). Le dernier mouvement exige, lui, la connaissance de la biographie et de la poétique du cinéaste : il montre une déambulation dans trois décors différents : une cathédrale, une usine, et le pré du prologue. Selon Dominique Noguez, « tout se passe comme si chacune des trois étapes de la troisième partie se référait directement, par quelque signe précis, aux trois grandes « directions » de l'œuvre cinématographique de Pasolini » : d'abord « la tentation des idéologies bourgeoises », le « christianisme en tête », puis « la tentation de l'engagement social », et enfin, avec « le retour à l'origine (du film et de la vie qu'il récrit) », « l'auto-analyse¹²⁴ ».

Ainsi si l'instance du *seeing as* est poussée au déchiffrement comme celle du *lectant*, elle ne peut y procéder sans apports extérieurs. C'est ce à quoi Florence Bernard de Courville a consacré son ouvrage *Œdipe Roi de Pasolini. Poétique de la mimesis* et va consacrer sa conférence.

CONCLUSION

Avant même d'informer les œuvres et de construire sur elles un savoir, leur première réception, une fois réfléchie, fait aussitôt adopter « la double perspective de leur singularité et de leur intertextualité » que demande le programme. En effet, elle fait *éprouver* aux récepteurs, au cours de leur double expérience esthétique, l'irréductible singularité des deux univers et des deux horizons de sens. Elle les conduit donc à s'interroger sur la nature de leur intertextualité et plus généralement à interroger l'intertextualité comme pratique, notamment la citation (qui peut transférer la lettre d'un texte dans un autre en n'en

¹²² *Cahiers du cinéma* n°195, p.14.

¹²³ Selon les termes du n°16 du Bulletin Officiel du 16 avril 2015 : « Traitée sur un mode onirique, la pièce de Sophocle s'inscrit dans le film à la manière d'un scénario inconscient » (http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=87548)

¹²⁴ Dominique Noguez, *Ça Cinéma, op. cit.* p.100.

transférant que partiellement l'esprit¹²⁵). La compréhension des œuvres qui en résulte n'est donc pas seulement sensible, mais aussi heuristique.

Mais, ne serait-elle que sensible, une telle compréhension permettrait en elle-même une connaissance approfondie, puisque recevoir une œuvre, c'est se rendre réceptif à ses directives émotionnelles, c'est suivre les parcours interprétatifs qu'elle propose, c'est donc avoir, pratiquement, une appréhension de sa configuration et de sa dynamique. Ainsi, comme le dit Michel Picard, « la littérature est une activité, pas une chose¹²⁶ ».

De plus, en recevant les œuvres comme des œuvres avant de les envisager comme des objets d'analyse, les élèves peuvent saisir avec la plus grande évidence ce que c'est que lire. Dans *La Lecture*, Vincent Jouve écrit qu' « une des expériences les plus troublantes de la lecture consiste à proférer mentalement des idées qui ne sont pas les nôtres¹²⁷ ». Lire, c'est donc pouvoir explorer différentes manières d'être au monde, de s'y conduire et d'endurer la réalité qu'il est donné d'y vivre.

¹²⁵ Pasolini reprend, en le déplaçant, l'existential du déchiffrement : le film met en scène l'exploration de l'inconscient de l'enfant en faisant passer le spectateur du prologue à la partie centrale. Mais il ne reprend pas l'effondrement comme événement fondamental; il lui préfère une sublimation en s'inspirant d'*Œdipe à Colone*.

¹²⁶ Michel Picard, *op. cit.* p.10.

¹²⁷ Vincent Jouve, *La lecture, op. cit.*p.80.